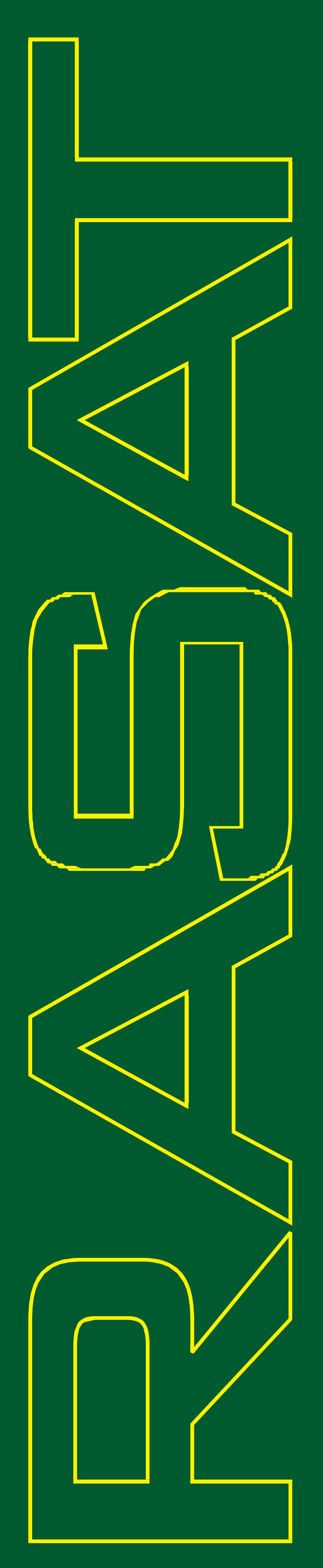




Published by the Deanship of Scientific Research, University of



HUMAN and SOCIAL SCIENCES



48


مجلد 48، العلوم الإنسانية والاجتماعية، عدد 3، ملحق1، 2021، 1442هـ

Volume 48, Human and Social Sciences, No. 3, 1442

p-ISSN 1026-3721
e- ISSN: 2663-6190

ما ورد في هذا العدد يعبر عن آراء الكتاب أنفسهم، ولا يعكس بالضرورة آراء هيئة التحرير أو سياسة الجامعة الأردنية.

الناشر
عمادة البحث العلمي
الجامعة الأردنية
عمان/ 11942 الأردن
فاكس 5300815-6-962 +
البريد الألكتروني: srd@ju.edu.jo

مطبعة الجامعة الأردنية

دراسات

مجلة علمية متخصصة محكمة تصدر عن الجامعة الأردنية/ عمادة البحث العلمي

شروط النشر

تصدر مجلة **دراسات** في أعداد متخصصة وذلك في الحقول التالية: العلوم الإنسانية والاجتماعية، العلوم التربوية، علوم الشريعة والقانون.

تنشر مجلة **دراسات** البحوث العلمية الأصيلة للباحثين في هذه التخصصات كافة، من داخل الجامعة الأردنية وخارجها، مكتوبة باللغة العربية أو الإنجليزية أو الفرنسية. ويشترط في البحث ألا يكون قد نشر أو قدم للنشر في اي مكان آخر، وعلى الباحث أن يتعهد بذلك خطياً عند تقديم البحث للنشر، وتخضع جميع البحوث للتقويم حسب الأصول العلمية المتبعة.

تعليمات للباحثين

1- تسلم نسخة الكترونية من البحث عبر الموقع **http://dirasat.ju.edu.jo/hss** تحت برنامج Microsoft Word بصيغة doc أو بصيغة dox.
2- يُطبع البحث بواسطة الحاسوب بمسافات واحدة بين الأسطر شريطة ألا يزيد عدد صفحاته على 30 صفحة (وبواقع 7000 كلمة، حجم الحرف 13) بما في ذلك الجداول والصور والرسومات ويستثنى من هذا العدد الملاحق والاستبانات، وتكتب أسماء الباحثين ثلاثية باللغتين العربية والإنجليزية، كما تذكر عناوين وظائفهم الحالية ورتبهم العلمية.
3- العناوين الرئيسية والفرعية: تستخدم داخل البحث لتقسيم اجزاء البحث حسب اهميتها، وبتسلسل منطقي، وتشمل العناوين الرئيسية: عنوان البحث، الملخص، الكلمات الدالة، المقدمة، اجراءات التجربة، النتائج، الشرح، الإستنتاج، المراجع.
4- يرفق مع البحث ملخص باللغة العربية وآخر باللغة الإنجليزية، على ألا تزيد كلمات الملخص على (250) كلمة.
5- تكتب بعد الملخص الكلمات الدالة للبحث (Keywords).
6- تطبع الجداول والأشكال داخل المتن و ترقم حسب ورودها في المخطوط، وتزود بعناوين، ويشار إلى كل منها بالتسلسل، وتستخدم الأرقام العربية (1,2,3...) في كل أجزاء البحث.
7- كل بحث يجب ان يشمل على مانسبته 20% من المراجع الاجنبية ويستثنى من ذلك أبحاث الشريعة واللغة العربية .
8- يعطى الباحث مدة أقصاها 4 شهور لإجراء التعديلات على بحثه ان وجدت، وللمجلة بعد ذلك الغاء الملف البحثي تلقائيا في حال تجاوز المدة المذكورة اعلاه.
9- يلتزم الباحث بدفع النفقات المالية المترتبة على اجراءات التقويم في حال طلبه سحب البحث ورغبته في عدم متابعة اجراءات النشر.
10- لا تجيز المجلة بأي حال من الأحوال سحب الأبحاث بعد قبولها للنشر ومهما كانت الأسباب.

11- **التوثيق (قائمة المراجع):**

- يُشار إلى المراجع في المتن بالاسم الاخير للمؤلف وسنة النشر بين قوسين. **مثال:أحمد زهران يوثق** (زهران، 1975)، (Petersen, 1991). أما الباحثون في تخصصات الشريعة والقانون فقط فيمكنهم تهميش المراجع باستخدام الأرقام المتسلسلة بين قوسين هكـذا: (1)، (2)، (3)، وتبين بإيجاز في قائمة بآخر البحث بحسب تسلسلها في المتن؛ على أن توضع قبل قائمة المصادر والمراجع.
- توثق المصادر والمراجع في قائمة واحدة في نهاية البحث، وترتب هجائياً حسب الاسم الاخير للمؤلف، **هكذا:**

(اسم العائلة، أول حرف من الاسم الأول للمؤلف (سنة النشر) عنوان الكتاب، رقم الطبعة مدينة النشر: دار النشر. ص من- الى).

مثال: ناصر الدين الاسد، مصادر الشعر الجاهلي يوثق:

الأسد، ن. (1955) مصادر الشعر الجاهلي، ط1 مصر: دار المعارف. ص160-180.

Rivera, J., and Rice, M. (2002) A Comparison of Student Outcomes and Satisfaction Between Traditional and Web-Based Course Offerings, Jordan. p100 - 150

12- عند قبول البحث للنشر يوقع الباحث على انتقال حقوق ملكية البحث الى عمادة البحث العلمي بالجامعة الأردنية.

13- لهيئة التحرير الحق بإجراء أي تعديلات من حيث نوع الحرف ونمط الكتابة، وبناء الجملة لغوياً بما يتناسب مع نموذج المجلة المعتمد لدينا.

14- قرار هيئة التحرير بالقبول أو الرفض قرار نهائي مع الإحتفاظ بحقها بعدم ابداء الأسباب.

15- ترسل البحوث وجميع المراسلات المتعلقة بالمجلة إلى:

E-Mail: dirasatHu@ju.edu.jo

http://dirasat.ju.edu.jo/hss

الجامعـــة الأردنيـــة

عمان 11942 – الأردن

هاتف: +962-6-5355000/Ext. 25109

فاكس: +962-6-5300815

رقم الإيداع لدى دائرة المكتبة الوطنية

(2002/1496/د)

شعرية التكرار في ديوان "كزهر اللوز أو أبعد "لمحمود درويش

*مفلح الحويطات **

ملخص

تبحثُ هذه الدِّراسةُ ظاهرةَ التّكرار في شِعْر محمود درويش؛ بما هي ظاهرةٌ أسلوبيّةٌ لها حضورُها المتمكّن في شعره، وتقفُ الدِّراسةُ، بالبحث والتّحليل، على مجموعة شعريّة واحدة من بين مجاميع شعرهِ الكثيرة، هي مجموعة" :كزهر اللّوز أو أبعد ."وهي المجموعة التي مثّل فيها التّكرار بنية نصيّة دالّة اتّخذت هيئاتٍ وتشكُّلاتٍ واسعةً ومتعدِّدة .وتتناول هذه الدِّراسة ثلاثة أنواع من التّكرار هي : تكرار الكلمة أو اللّفظة الواحدة؛ التّكرار التّركيبيّ؛ تكرار اللازمة .وتخلُص الدِّراسة إلى تأكيد أهمّية هذا العنصر البنائيّ في شعر درويش، وأثره الفاعل في نصّه رؤيةً وتشكيلًا..

الكلمات الدالـة: التّكرار، محمود درويش، كزهر اللّوز أو أبعد، الشّعر العربيّ الحديث.

المقدمة

التّكرار ظاهرة واسعة الانتشار في كلّ مَنْحًى من مناحي الحياة، يلمسُها الإنسان في كلّ مناشط الوجود التي يعاينُها، أو يتّصلُ بها، أو يقوم بها على هذا الوجه أو ذاك؛ " فالتّكرار قانونٌ من قوانين الوجود الذي نعيشُ فيه، ونتقلّب معه كمحيط الدّائرة بين نقيضين دائمًا: حياة وموت، ذبول ونضارة، ربيع وخريف، شتاء وصيف، طفولة وكهولة" (عصفور، 2016، 286)، وهو ماثلٌ أمام المرءِ في كلّ شيء، في تعاقب الأيام والفصول والسّنوات، وفي طلوع الشّمس وغروبها، وفي دورة القمر وأطواره المختلفة التي يمرُّ بها... حتّى ليمكن القول إنّه من أكثر الظّواهر سطوعًا وتمثُّلًا من بين ظواهر الوجود المتعدّدة.

وأمّا في الأدب، والشِّعر خاصّة، وهو ما تُعْنى به هذه الدِّراسة، فيأخذ التّكرار حضورَه الواسع والممتدّ؛ إذ من النّادر أن يقرأَ المرءُ شعرًا لا يجد التّكرار متحقّقًا فيه على نحو أو آخر؛ فهو عنصرٌ بنائيٌّ مندمج في البنية الشِّعريّة ذاتها، نراه في تكرار الأوزان والقوافي والحروف والكلمات والمعاني... إنّه جزء أصيل من بنية الشِّعر وتكوينه الأساسيّ. ومن هنا تلقانا هذه العناية التي أولاها له النّقاد والبلاغيّون قديمًا وحديثًا، وقد انطلق البلاغيّون القدامى في تحديد مفهومه من القول إنّه " إعادة لكلمة أو جملة أو عبارة، وقد عاملوا التّكرار باعتبار ما يضيف إلى المعنى من تقوية أو تعزيز، لذا كان المتكرّرُ عندهم وحدةً ملفوظةً لغرض معنويّ، تُعاب إن لم تُفِد معنى أو تقوِ آخر، وتُقبل إن أدّت ذلك " (الصكر، 1994، 96). وامتدّت جهودُهم إلى بيان أنواعه (ابن الأثير، 1939، 2/157–183)، والمعاني التي يؤدّيها في الكلام (القيرواني، 1981، 2/73–76)، وما يحدثه على المستوى الصّوتيّ من تناسب وتوازن وإيقاع (عبدالمطلب، 1994، 292–295)، ولم يَغْفَلوا حتّى عن الأثر النّفسيّ الذي يتركه في مُستقبِل الخطاب (القرطاجني، 1986، 44–45).

وأمّا المحدثون فقد توسّعوا في تناول التّكرار والتّنظير له، وهذا أمر طبيعيّ بحكم التّراكم المعرفيّ والنقديّ الذي يستجدّ بتوالي الزّمن في أيّ مجال من المجالات، فضلًا عن تطوّر الأساليب الشِّعريّة، وما شهده التّكرار، على وجه الخصوص، من حضور وتنوّع لافتين في الشّعر الحديث؛ فـ " المتتبّع لشعراء الحداثة وشعرهم يدرك إدراكًا أوّليًّا أنّ بنية التّكرار هي أكثر البنى التي تعامل معها هؤلاءِ الشُّعراءُ، ووظّفوها بكثافةٍ لإنتاج الدّلالة (...) بحيث يمكن القول إنّ بنية التّكرار على اختلاف أنماطها تحلّ في كلّ نصّ شعريّ على نحو من الأنحاء، بل إنّها في بعض الأحيان قد تستغرقُ النّصَّ الشِّعريَّ كلَّه"(عبدالمطلب، 1995، 381).

وقد كان هذا دافعًا لظهور العديد من الدِّراسات النّقديّة التي عُنيت ببحث التّكرار (انظر مثلًا: الملائكة، 2002، 1/229–248؛ عبد المطلب، 1995، 381–432؛ السّيد، 1986؛ بنيس،2001، 1/188–199) ورَصْد صوره ووظائفه ودلالاته التي تبدّى عليها ومثّلها في الشِّعر الحديث. وإذا كانت مقاربات القدامى لهذه الظّاهرة، في الشِّعر تحديدًا، قد انطلقت من طبيعة القصيدة العربيّة القديمة بما تحتكم إليه من معاييرَ وضوابطَ، ومنها ضوابط الشَّكل وقيوده الصّارمة، فإنّ النّقاد المعاصرين قد تجاوزوا في دراساتهم

* الجامعة الأردنية. تاريخ استلام البحث 2020/2/3، وتاريخ قبوله 2020/9/3.

عن التّكرار تلك الحدود بسبب ما أتاحتْه لهم، كما ذُكِر، قصيدةُ الحداثة من تحوّلات كبرى على مستوى البنى والتّراكيب والرّؤى، وهي التّحوّلات التي كان للتّكرار بما هو ظاهرة كبرى من ظواهر البنية في الشِّعر الحديث نصيبُه الواضح فيها.

ولعلّ محمود درويش يبقى من أكثر الشُّعراء احتفاءً بالتّكرار، وهذا الأمر يلحظه بوضوح كلّ من يقرأ شعره؛ إذ يتبدّى للقارئ ما يحفل به هذا الشِّعر من تكرار موظَّف للكلمات والجمل والمقاطع، وخَلْق اللّوازم المؤثِّرة، وإعادة إنتاج التّراكيب اللُّغويّة بما فيها من ترديد وترجيع وحذف... وهي أساليبُ كاشفةٌ لحضور التّكرار وتمكُّنه في شعره. وعليه، فلعلّ هذا المقترب الأُسلوبيّ يُعدُّ من أهمّ المداخل النّقديّة في قراءة شعريّته. وبما أنّه شاعرٌ مسكونٌ بالإيقاع كما أكّد غير مرّة (انظر مثلًا: وازن، 2009، 91)، فإنّ التّكرار يبدو، والحالة هذه، واحدًا من الأدوات الفاعلة في توليد هذا البعد الإيقاعيّ وإغنائه في شعره.

ومع أنّ موضوع التّكرار قد دُرس في شعر محمود درويش في غير دراسة (انظر مثلًا: الصكر، 1994، 86–92؛ عاشور، 2004؛ شبانه، 2009، 66–76؛ السّعودي، 2014، 324–340؛ المجالي، 2014، 317–318؛ رحاحلة، 2016، 181–228؛ عيساوي وعطيا الله، 2019). وهي دراسات تفاوتت في منهجيّتها ونتائجها ومادّتها الشِّعريّة التي أخضعتْها للبحث، فإنّ دراسة مثل هذا الموضوع تظلّ ممكنةً ومفتوحةً؛ وذلك بالنّظر إلى اتّساع هذه الظّاهرة في شعر درويش من جهة، وما جاءت عليه من صُوَر وتشكيلات غنيّة ومتجدّدة من جهة أخرى. هذا إلى جانب ضخامة إنتاج درويش الشّعريّ الذي ما يزالُ يحتاج إلى دراساتٍ تطبيقيّةٍ متخصّصةٍ في مثل هذه الموضوعات وغيرها. وتبقى أخيرًا من المحفّزات القويّة الدّافعة إلى دراسة هذه الظّاهرة حيويّةُ شعر درويش، وتجاوزه الدّائم لسابقه، وهذا الأمر يلحظه القارئُ بين كلّ مجموعة ولاحقتها، وحتّى في ظاهرة بعينها مثل ظاهرة التّكرار يجد الدّارس ما أصابها من تنويع وابتكار وإضافة.

ومن أجل هذا كلّه تتّجه الدّراسة الحاليّة إلى حصر مادّتها في عيّنة محدّدة بغية الإحاطة بدرس هذه الظّاهرة قَدْر الإمكان، وملاحظة، في الوقت ذاته، التّحوّلات التي طرأت على رؤية الشّاعر ولغته وتشكيل نصّه. وقد تخيّر الباحث، في سبيل تحقيق هذه الغاية، مجموعة واحدة هي "كزهر اللوز أو أبعد" (درويش، 2009). ولهذه المجموعة، في تقدير الباحث، مكانتُها في إنتاج درويش، ويمكن أن يعود ذلك إلى أنّها آخر مجموعة أنتجها الشّاعرُ بعد أن أضفى عليها لمسته وبصمته الأخيرة. وهذا إذا ما تجاوزنا مجموعتي "في حضرة الغياب" الصّادرة سنة 2006، و"أثر الفراشة" الصّادرة سنة 2008، التي يُصنِّف الأولى منهما تحت مسمّى "نصّ"، والثانية تحت مسمّى "يوميّات"، فضلًا عن مجموعته الشّعريّة الأخيرة "لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي" التي صدرت بعد وفاته سنة 2009 دون أنْ يضعَ عليها بصمتَه الأخيرة، ما جعلها مدار جدلٍ ونقاشٍ كبيرين (انظر تفصيل ذلك في: رحاحلة، 2016، 13–28).

والحقيقة أنّ مجموعة "كزهر اللوز أو أبعد" تُعدُّ من أكثر مجموعات الشّاعر إثارة للجدل بسبب محولاتها المضمونة وخياراتها الأسلوبيّة، وبما ترتاده من مناطقَ جديدةٍ في التّعبير والخيال (الطراونة، 2016، 616). والمجموعة قابلةٌ للمقاربة من زوايا ومداخلَ متعدّدةٍ، سواء ما اتّصل منها بمستوى الرّؤية أو التّشكيل. ومن هذه الجوانب مثلًا: سؤال المنفى، وتشكيل المكان، والبنية الحواريّة، وجدل الشِّعري والنثريّ، وسرديّة الشِّعر، وتقنية القرين، وأسلوب القافية وتشكيلها، وغيرها. وقد ارتأى الباحث دراسة ظاهرة التّكرار لما وجد لها من حضور مطّرد في المجموعة كلّها. وتقف الدِّراسة على ثلاثة أنواع رئيسيّة في التّكرار، دون الادّعاء بأنّ فيها حصرًا تامًّا لكلّ أنواعه في هذه المجموعة، أو حتّى استقصاءً لكلّ النّماذج التي تشمل الأنواع المذكورة؛ إذ يكفي وَفْق تقدير الباحث، في هذه الحالة الأخيرة، أن يُشار إلى الظّاهرة، ويُمثَّل عليها بما يوضّحها ويؤكّدها. وهذه الأنواع هي:

- تكرار الكلمة.
- التّكرار التّركيبيّ.
- تكرار اللازمة.

أولًا: تكرار الكلمة

لعلّ من أوضح صور التّكرار في ديوان "كزهر اللّوز أو أبعد" تكرار الكلمة أو اللفظة الواحدة؛ فقد تأخذ مفردةٌ ما حضورًا ممتدًّا في القصيدة إلى الحدّ الذي يجعلها تلفت الانتباه لاطّراد تكرارها. وغنيٌّ عن القول أنّ هذا الشّكلَ من التّكرار كثيرُ الشّيوع في أنواع متعدّدة من الكلام، وربما يكون شيوعه في الشِّعر أكثر من غيره؛ وذلك بالنّظر إلى ما يحقّقه هذا التّكرار من وظائفَ دلاليّةٍ وإيقاعيّة وجماليّة لا تتحقّق فاعليّة الشِّعر وحضوره بغيابها. إلى جانب ذلك فهو يؤدّي " في القصيدة دورًا تعبيريًّا واضحًا؛ فتكرار لفظة ما، أو عبارة ما، يوحي بشكل أوّليّ بسيطرة هذا العنصر المُكرَّر، وإلحاحه على فكر الشّاعر أو شعوره أو لا شعوره، ومن ثمّ فهو لا يفتأ

ينبثق في أفق رؤياه من لحظة لأخرى " (زايد، 2002، 58).

ومن النُّصوص التي يتمثّل فيها هذا الشّكل التّكراريّ قصيدة "كنت أُحبُّ الشّتاء" (درويش، 2009، 59-60)؛ التي تتكرّر فيها كلمة "الشّتاء" ابتداءً من العنوان "كنتُ أحبُّ الشتاء"، وصولًا إلى متن القصيدة حيث يظهر حضور هذه المفردة على نحو واضح، حتّى إنّ القصيدة تنتهي بهذه اللفظة تحديدًا. ولعلّ تكرار هذه المفردة يعود إلى أنّها هي المفردة المركزيّة التي تتمحور حولها دلالة هذه القصيدة؛ فالشّتاء يرتبط في هذا النّصّ بماضي الذّات، وبما يمكن أن يثيرَه من مشاعرَ وذكرياتٍ: "كنتُ فيما مضى أنحني للشّتاء احترامًا"، وهو الماضي الذي يستحوذ على احترام الذّات في صورة تأخذ شكل القداسة والمهابة: "أنحني"؛ ذلك أنّ هذا الماضي يُذكِّر الذّات بفتوّتها، ونداءات جسدها الملحّة، واندفاعها في تطلُّب اللّذة الحسيّة، حيث تمتزج رغبة الذّات العارمة بفعل الطبيعة الذي يتجسّد على هذا الشّكل الشّبقيّ المثير:

وأُصغي إلى جَسَدي/
مطرٌ مطرٌ كرسالةِ/
حبٍّ تسيلُ إباحيّةً من مُجُون السّماء/
شتاءٌ. نداءٌ. صدىً جائعٌ لاحتضانِ النِّساء.

ومن الطّريف أن ترد ألفاظٌ أُخرى في النّصّ، هي من صور الشّتاء ومترادفاته، وكأنّها جاءت لتعضّد دلالة الشّتاء وتعزّزها، من مثل:" مطر، الغيم، قطرة، الماء"، حتى بدا النَّصّ وكأنّه يطفح بهذه "المفردات والصُور المائيّة" التي تُبْرِزُ وَقْع هذا الفصل في ماضي الذّات التي يسكنُها الحنين إليه بما يبعثه فيها من شجن وذكرى. ويقوم بعض هذه الكلمات على التّكرار أيضًا، وهو تكرار يمتزج بالتناصّ معَ السّياب خاصّة:

... وكنتُ أُحبُّ/ الشّتاء، وأسمعه قطرة قطرة/
مطر مطر كنداءٍ يُزَفُّ إلى العاشق:/ أُهطلْ
على جَسَدي!

لكنّ هذا الإحساس المتّقد بالشّتاء لا يدوم طويلًا في النّصّ، وهو ما يتكشّف في نهاية القصيدة التي تُظْهِرُ الفارق في الإحساس بالزّمن بين مرحلتين من العمر يبدو التّفاوت بينهما واسعًا، فيصبح لمفردة "الشّتاء" حينئذٍ وقعُها النّفسيُّ المختلف:

... لم يكنْ في/ الشّتاءِ بكاءٌ يدلُّ على آخر
العمر/ كان البدايةَ، كان الرَّجاءَ. فماذا/
سأفعلُ، والعمرُ يسقطُ كالشَّعْر/ ماذا سأفعلُ هذا
الشّتاء؟

ومن النّماذج التي يبدو فيها تكرار المفردة الواحدة قصيدة "يدٌ تنشر الصّحو" (درويش، 2009، 77-78)؛ إذ تتكرّر فيها مفردة "يد" اثنتي عشرةَ مرّةً. وكي يتسنّى لنا تعرُّف وظيفة التّكرار ودلالته في هذه القصيدة ينبغي الوقوف أولًا على بنيتها الأسلوبيّة؛ فالقصيدة تتشكّل من جُمَلٍ متتابعة تتشابه في بنيتها التّركيبيّة التي تأتي على النّحو الآتي: كلمة (يد) وجملة فعليّة فعلُها مضارع ومفعول به ومتعلّقات (جار ومجرور).

وهكذا تقوم القصيدة على تكرار هذه الجمل المتشكّلة وَفْقًا لهذا المحدِّد الأُسلوبيّ الذي تتمظهر من خلاله "اليد" لتأخذَ تشكيلاتٍ وصورًا ووجوهًا مختلفة، وهو نمطٌ يسودُ القصيدةَ كلَّها، ولا يعمدُ الشّاعرُ إلى خَرْمِه إلّا في الجملة الأخيرة من القصيدة حين يضيف كلمة "يد" إلى ضمير الغائبة، يُتْبِعُها بكلمة/ صفة مفردة ثمّ جملة فعليّة فعلُها مضارع: "يدها هَمْسَةٌ تلمَسُ الأوجَ: خذني... هنا الآن... خذني!". وهو معَ ذلك انحراف لا يبعد كثيرًا عن الأصل.

فضلًا عن ذلك فقد اتّسمت القصيدةُ بوضوح عنصر الحركة فيها، وقد ساعد على ذلك كثرة ورود الأفعال المضارعة التي بلغ عددُها في هذه القصيدة القصيرة سبعةً وعشرينَ فعلًا مضارعًا، ما أضفى على النّصّ قدرًا من الحيويّة والمشهديّة اللتين تتناسبان وطبيعة اليد التي هي في الأصل وسيلةٌ من وسائل التّواصل والتّأثير من خلال حركاتها وإيماءاتها المتنوعة، وعليه؛ فإنّ تكرار كلمة

"يد" جاء هنا لاستقصاء وتأكيد القيم الجماليّة والوظائف التّعبيريّة والإشارات الإيحائيّة التي تكتنز بها هذه المفردة؛ فالقصيدة تعبير عن "بلاغة اليد" التي تتبدّى وتتشكّل وَفْقَ صور ذات مغزى دالّ في توصيف لغة اليد وجماليّاتها:

يدٌ تكسر اللازورد بإيماءةٍ/ وترقِّصُ خيلًا على
النَّهَوَنْد. يَدٌ تتعالى/ تثرثِرُ حين يجفُّ الكلام.
يدٌ تسكبُ/ البرق في قدح الشّاي، تَحْلُبُ ثَدْيَ/
السّحابة (...) يدٌ تعصُرُ/ المفرداتِ فترشح ماءً
...

وإذا كانت اليد تفعل الشّيء ونقيضه كما يذهب عبد الله الغذّامي (الغذامي، 2011، 12)، فإنّها لدى درويش في هذه القصيدة قد انحازت- في الأغلب الأعمّ- إلى الجماليّ الذي يبرز شعريّة هذا العضو الجسديّ المؤثّر، معَ ميل إلى الأنثويّ بحسيّته وشبقه اللذين خُتمت بهما القصيدة: **"يدٌ تتحرّش/ بالموج في جسدي. يدها همسةٌ تلمس/ الأوجَ: خذني... هنا الآن... خذني!"**. إنّ الشّاعر يُنْطِق الأشياء الصّامتة لتكون لها لغتُها وجماليتُها التي لا تلحظُها إلا العينُ المدقّقة.

وتتكرّر في قصيدة "فراغ فسيح" (درويش، 2009، 41-42) كلمة "جفاف" في أنحاء متفرّقة من هذا النّصّ القصير. والقصيدة يقوم بناؤها على جملة من التّداعيات والصّور المتراكمة التي تستثمرُ أسلوبَ القطع في البناء؛ بمعنى أنّ جمل النّصّ تتتابع وتتوالى دون وجود حروف عطف لربطِها بعضها ببعض، ويكتفي الشّاعرُ بوضع نقطةٍ بين كلّ جملة/ كلمة وأخرى:

فراغٌ فسيحٌ. نحاسٌ. عصافير حنطيّةُ/ اللون.
صفصافةٌ. كَسَلٌ. أُفُقٌ مُهْمَلٌ/ كالحكايا الكبيرة.
أرضٌ مجعَّدةُ الوجه./ صيفٌ كثيرُ التثاؤب
كالكلب في ظلِّ/ زيتونةٍ يابسٍ. عَرَقٌ في
الحجارة.

وإذا جاء تكرار كلمة "جفاف" ليؤكّدَ ويُعمِّقَ فكرة الجفاف التي أخذت تشكُّلاتٍ حسيّةً ومعنويّةً في هذا النّصّ: "جفاف كرائحة الضّوء في القمح (...) جفاف كحريّة السُّجناء بتنظيف أعلامهم من/ بُراز الطّيور. جفافٌ كحقّ النِّساء/ بطاعة أزواجهنَّ وهجر المضاجع..."، فإنّ الشّاعر قد وظّف مفرداتٍ وصورًا أُخرى ساعدتْ بدورها على تعضيد هذه الدّلالة وتثبيتها، وذلك من مثل:

لا حياة ولا موت حول المكان (...) لا ماء في
البئر والقلب/ لا حُبَّ في عَمَل الحبّ (...) لا
عشب أخضر، لا عشب أصفر. لا / لون في
مَرَض اللّون. كُلُّ الجهات/ رماديّةٌ

وهكذا تستمرُّ القصيدة في مراكمة هذه التّفاصيل والصّور التي قد يبدو الرّابط-من النّظرة الأولى- بينها واهيًا، ولكنّ المدقّقَ يلمس أنّها جاءت لتؤكِّد دلالة الجفاف بإيحاءاته المتعدّدة. وتمضي القصيدة على هذا الشّكل البنائيّ حتّى تصل إلى خاتمتِها: **"لا انتظارًا إذًا/ للبرابرة القادمين إلينا/ غداةَ احتفالاتنا بالوطن"!**

وهي خاتمة لا بدّ أن تلفت النّظر؛ أوّلًا لأنّها وردت على شكل قفلة أو نتيجة يمكن أن يخلص إليها القارئ، وإن بدتْ مفاجئةً له لاختلافِها عمّا سبقها بنيةً ودلالةً. وثانيًا لأنّها تحيل تناصيًّا على قصيدة "في انتظار البرابرة" للشّاعر اليونانيّ قسطنطين كافافيس 1863-1923 (عن كافافيس انظر: بيين، 1985). وهي القصيدة التي كان لدرويش تفاعلٌ معَها غير مرّة (انظر: درويش، 1990، 39؛ درويش، 2016). في قصيدته مدار البحث يعمد درويش إلى توظيف التّناصّ لتصوير حالة الإحباط والخواء التي تصبغ الواقع، وهي فكرة ليست بعيدة تمامًا عن فكرة قصيدة كافافيس التي ترى في خاتمتها أنّ قدوم البرابرة نوع من الحلّ، في مفارقة تخالف

الدّلالة التاريخيّة لدور البرابرة الذين عاثوا دمارًا في الإمبراطوريّة الرّومانيّة (البازعي، 2011، 276)، فهل تقدير مثل هذا الحلّ هو تعبير عن تأزُّم "الدّاخل" وخوائه إلى الحدّ الذي يجعل قدوم البرابرة خلاصًا ينشدُه الجميع؟

ومعَ هذا التّقارب في الدّلالة التي قد توحي بها خاتمة كلتا القصيدتين، فإنّ الاختلاف مع ذلك بينهما قائم؛ فقصيدة كافافيس تتّسم ببنية دراميّة واضحة تستثمر عناصر السَّرْد من شخوص وحوار ومكان في بناء المعنى وتوصيله، وتبدو الخاتمة فيها منسجمةً معَ السِّياق الذي مهّد لها واستدعاها (كافافيس، 2002، 186-187):

لأنّ الليلَ قد أقبل ولم يحضر البرابرة، ووصل
البعضُ من الحدود، وقالوا إنّه ما عاد للبرابرة
وجود. ماذا سنفعلُ الآن بلا برابرة؟ لقد كان
هؤلاء الناسُ حلًّا من الحلول

وأمّا قصيدة درويش فيغلب عليها غياب الحركة، وانعدام الفاعليّة، وكثرة ورود الصّور السّاكنة/ الثابتة التي جمّعها الشّاعر وراكمها دون روابطَ سببيّةٍ ظاهرةٍ، ولكنّها بالغة الدّلالة في تأكيد معنى الفراغ المهيمن على مساحة النّصّ، وتأتي الخاتمة لديه لتشكِّل إرباكًا آخرَ لفَهْم القارئ الذي لم يهيّئه السِّياق لاستقبالها، وهو ما يستلزم منه – أي القارئ- الإحاطة بنصّ كفافي ورؤيته؛ ليتمكّن من مقاربة هذا النّصّ، وتلمُّس الدّلالات التي يمكن أن تولّدها مثل هذه الخاتمة فيه.

ومن شواهد هذا التّكرار تكرار كلمة (لغتي) التي تتكرّر بوضوح في مقطع من مقاطع قصيدة "نهار الثّلاثاء والجوّ صافٍ" (درويش، 2009، 122-124)، إذ نقرأ:

يا لغتي ساعديني على الاقتباس/ لأحتضنَ
الكون. في داخلي شُرْفَةٌ لا/ يَمُرُّ بها أحدٌ
للتحيّة. في خارجي عالمٌ/ لا يردُّ التّحيّة. يا
لغتي! هل أكون/ أنا ما تكونين؟ أم أنتِ- يا
لغتي- / ما أكون؟ ويا لغتي درّبيني على/
الاندماج الزّفافي بين حروف الهجاء/ وأعضاء
جسمي- أكن سيّدًا لا صدى/ دثِّريني بصوفك
يا لغتي...

والشّاعر يوظِّف، في هذا المقطع، التّكرار المعتمد على النّداء، بما يمكن أن يثيرَه من حميميّة تكشف عن علاقته بلغته التي ظلّت متجدّدِة طوال مسيرته الشِّعريّة (انظر مثلًا: درويش، 1995، 115-118). تلك العلاقة التي تبدأ من تأكيد خصوصيّة الذّات: "تلك خصوصيّتي اللّغويّة"، لتصل إلى حدّ البنوّة والكينونة غير القابلتين للانفصام: "لديني/ ألدك. أنا ابنك حينًا، وحينًا أبوك/ وأمُّك، إن كنتِ كنتُ، وإن كنتُ/ كنتِ". وواضح أنّ الخطاب هنا يتّخذ صفة البوح الذّاتيّ الذي يتوجّه به درويش إلى لغته التي وجد فيها ملاذه الحصين، وسرّ ديمومته وحضوره في هذا الوجود؛ ولذا فإنّ الامتداد بهذه اللّغة لتكون قادرة على احتضان الكون، والانفتاح على "الزّمان الجديد بأسمائه الأجنبيّة"، تبدو رغبةً عزيزة لدى درويش، وهي الرّغبة التي لا تنفكُّ أيضًا عن الجَمْع ما بين "الغريب البعيد" و"نثر الحياة البسيط"؛ ففي هذا الجمع الذي قد يبدو متباعدًا من النّظرة الأولى ما يُحقّقُ للغة صيرورتها وحياتها المتجدّدتين. ولا تتوقّف صورُ التّكرار في هذا المقطع من القصيدة على هذه المفردة، وإنما تتعدّاها إلى تكرار اسم الاستفهام (من) كما في قوله:

فَمَن- إنْ نطقتُ بما ليسَ/ شِعْرًا- سيفهمني؟
مَنْ يُكلّمني/ عن حنينٍ خفيٍّ إلى زمنٍ ضائعٍ
إنْ/ نطقتُ بما ليسَ شعرًا؟ ومن -إنْ نطقتُ
بما ليس شعرًا- سيعرف/ أرض الغريب؟

ويعمد الشّاعر إلى تكرار المفردات من خلال ما يُدْخِلُها فيه من أسلوب التّرجيع والتّرديد والمقابلة؛ وذلك كما يتمثّل في قوله: **"أمشي مع الضّاد في اللّيل/ أمشي مع اللّيل في الضادّ"**، وقوله: **"في داخلي شرفةٌ لا يمرُّ بها أحدٌ للتّحيّة/ في خارجي عالمٌ لا يردُّ التّحيّة"**. وواضح ما تؤدّيه هذه الأنماط التّكراريّة من أثر في تأكيد دلالة النّصّ من جهة، وتعميق إيقاعه وغنائيّته من جهة أخرى.

ويجد القارئ في قصيدة "لا أنام لأحلم" (درويش، 2009، 81–82) تكرارًا ملحوظًا لـ "لا" النافية. وهو تكرار يعزِّز رؤية القصيدة التي تعبِّر عن صوت المرأة المكتفية بأنوثتها، غير العابئة بحضور الرّجل –الحبيب:

لا أنامُ لأحلمَ –قالتْ لهُ/ بل أنامُ لأنساك. ما
أطيبَ النّومَ وَحْدي/ بلا صَخَبٍ في الحرير،
ابتعدْ لأراك/ وحيدًا هناك، تفكِّرُ بي حينَ
أنساك/

وتواصل المرأة –من ثَمّ– حديثَها الذّاتيّ هذا، مستعرضةً صورَ استغنائها عن الرّجل الذي لا يشكّل غيابُه في حياتها أيّ نقص، مُؤكِّدةً كلَّ هذه المعاني بهذا الحضور الكثيف لـ "لا" النافية:

لا شيءَ يُوجِعُني في غيابِك/ لا الليلُ يَخْمِشُ
صدري ولا شفتاك/ أنامُ على جَسَدي كاملًا
كاملا/ لا شريكَ له/ لا يداك تشقّانِ ثوبي ولا
قدماك/ تَدُقّانِ قلبي كبُنْدقةٍ عندما تُغلقُ الباب/
لا شيءَ يَنقصني في غيابِك

ويختتم الشّاعرُ النّصّ بمقطعٍ قصيرٍ يترك بينه وبين بقيّة القصيدة فراغًا محدودًا ليشكِّل قفلة القصيدة التي ترد على النّحو الآتي: **"وأمّا أنا، فسأُصغي إلى جسدي/ بهدوء الطّبيبة: لا شيء، لا شيء/ يُوجِعُني في الغياب سوى عُزْلَةِ الكون"**. ولا تغيب عن هذه القفلة صور التّكرار المفرد: "لا شيء، لا شيء" التي تعمّق معنى الغياب بمزيدٍ من المؤكِّدات اللفظيّة.

ومن الواضح أنّ هذا الصّوت الذي يأتي في خاتمة القصيدة هو صوت المرأة لا صوت الرّجل كما يذهب إبراهيم السّعافين (السّعافين، 2018، 308)؛ ذلك أنّ هذه الرّؤية التي يتضمّنها هذا المقطع هي تأكيدٌ لفكرة النّصّ ولصوت المرأة التي عبّرت بإلحاح عن استغنائها التامّ عن الرّجل، وهي بعد تأكيدها هذا تتّجه إلى جسدها، تصغي إليه وتتأمّله. ثمّ إنّ هذا "المنطق" في تأمُّل "الجسد" بهدوء "الطبيبة" هو منطق أقرب للأنثى منه للذّكر. وقد بقي سؤال الجسد وفكرة اكتفائه بذاته عن الآخر/ الرّجل، كما لحظنا، المعنى المهيمن على النّصّ كلّه، وليس ثمّة أيّ إشارة يمكن الاستناد إليها في نسبة هذا الصّوت إلى الرّجل الذي غُيِّب صوتُه تمامًا عن هذا النّصّ. ومع أنّ المعنى الحسيّ في تناول الحبّ في هذه القصيدة كان حاضرًا؛ وذلك بالنّظر إلى كثرة المفردات التي تؤكِّده: "نهداي لي، سرّتي، نمشي، شامتي، ويداي، وساقاي لي"، فإنّ الشّاعر يقاربه – أي الحبّ– من منظور فلسفيّ قد لا يكون مألوفًا في مدوّنة شعر الحبّ العربيّ؛ فالذّات، في هذا النّصّ، تتجاوزُ في تأمّلاتِها كينونتَها الفرديّةَ ليبدوَ ما يؤرّقها أكثر التباسًا وخفاءً: "لا شيء يوجعني في الغياب سوى عُزْلة الكون".

ويلمس القارئ –إلى جانب تكرار لا النافية– تكرارًا ملحوظًا للقافية المنتهية بـ "... اك": "أنام لأنساك... ابتعدْ لأراك... وحيدًا هناك... حين أنساك... ولا شفتاك... يداك... قدماك... لتؤنس منفاك... وارفع رؤاك... هواك هلاك". والملاحَظ أنّ تكرار هذه القافية يرد في غير موضع من النّصّ؛ فمرّةً قد يرد في نهاية السَّطر الشِّعريّ ليشكِّلَ قافيةً بارزةً يمكن الوقوف عليها، ومرّةً قد يرد قبل انتهاء السَّطر ليكون أشبه بقافية داخليّة لا يكتشفها القارئ إلا بإنعام النّظر والوقوف عليها (انظر: العلاق، 2017، 85–86). والطّريف أنّ محمود درويش في إلقائه لهذه القصيدة يقف على حرف الكاف ساكنًا في مواضعِه المتفرّقة التي يرد فيها، حتّى وإن جاء ذلك قبل اكتمال الجملة، وكأنّه يتعمّدُ أن يبرز أسلوب التقفية الخفيّ هذا في قصيدته. وهو أمرٌ يُمكن أن يتحقّقَ منه القارئُ بالاستماع إلى القصيدة بصوت درويش نفسه من خلال بعض المواقع الإلكترونيّة التي تحفل بالعديد من قصائده المسجَّلة.

ولعلّ كلّ ذلك قد كثّف من إيقاع القصيدة، ورفع من منسوب غنائيّتها. ويبدو هذا الإجراء مقصودًا من درويش، ولا سيما في

ديوانه هذا الذي أقام فيه مزاوجةً واضحةً بين الشِّعر والنَّثر، مستندًا إلى مقولة التّوحيديّ التي اتّخذها عتبةً دالّةً لهذا الدّيوان: " أحسن الكلام ما (...) قامت صورتُه بين نَظْم كأنّه نَثْر، ونثرٍ كأنّه نَظْم" (درويش، 2009، 11؛ التوحيديّ، 1943، 145/2). وقد تطلّبت منه هذه "المصالحة" بين الفنّين (الشّعر والنّثر)، والإفادة من إمكانيّاتهما الواسعة المزجَ بين خصائصهما معًا، ولكن على ألّا يطغى أحدهما على الآخر؛ فهو يخفِّف من حدّة غنائيّة قصيدته وإيقاعها الصّاخب بقيم النّثر المتعدِّدة من سرد وحوار وعناية بالتفاصيل... إلخ. وهو في المقابل يكسر من رتابة النّثر باستثمار مكوّنات الشِّعر من وزن وصورة ومجاز... وهذا الإجراء يلخّصه الشّاعر بوضوح في إحدى مقابلاته حين يقول:"... هذا هو عملي الشِّعريّ، أي أن أكتب الوزن كأنّه يسرد، وأكتب النّثر كأنّه يغنّى، هذه هي المعادلة، بل هذا هو الحوار بين الشِّعر والنّثر " (وازن، 2009، 93).

ثانيًا: التّكرار التَّركيبيّ

ينشأ هذا الشّكل التّكراريّ من خلال تكرار تراكيب وعبارات تتّخذ صفة المماثلة أو التّوازي؛ إذ يَعْمَدُ الشّاعرُ إلى بناءِ جملٍ شعريّة ذات تركيب نحويّ متشابه. والتّكرار يكون في البنية التّركيبيّة للجملة وليس في الألفاظ، وإن بدا الجمع بين الجانبين قائمًا كما سيتبدّى في بعض الشّواهد المدروسة. ولعلّ قصيدة "حين تطيل التأمُّل" (درويش، 2009، 21–22) نموذج دالّ في التّمثيل على هذا الشّكل؛ فالقصيدة تتكوّن من أربعة مقاطع قصيرة يبدأ كلُّ مقطع منها بالظّرف (حين) تعقبه جملةٌ فعليّة تختلف في مدلولها بين مقطع وآخر، ولكنّها تتشابه في بنيتها التّركيبيّة، وينتهي – أي المقطع– بجملة فعليّة، فعلُها يدلّ على لون، متبوعة بكلمة (قلبك)، ويمكن التّمثيل على ذلك بإيراد المقطعين الآتيين من القصيدة:

حينَ تُطيلُ التأمُّلَ في وردةٍ/ جرحتْ حائطًا،
وتقولُ لنفسكَ:/ لي أَملٌ في الشِّفاء من الرّملِ/
يَخْضرُّ قلبُكَ...

.....

حين تُرافقُ أُنثى إلى السّيرك/ ذاتَ نهارٍ جميلٍ
كأَيقُونةٍ.../ وتحلُّ كضيفٍ على رقصة الخيلِ/
يَحْمرُّ قلبُكَ...

والقصيدة تنتظم في هذه المقاطع/ المَشاهد التي يفصلُ بين كلٍّ منها فراغٌ محدود. ويذهب درويش في المقاطع الثّلاثة الأولى إلى استقصاء وجوه من "البهجة المستترة" التي تستحضرها الذّات في لحظة من لحظات انتشائها وتأمّلها الصّافيين: إطالة التأمّل في وردة جرحت حائطًا / مرافقة أنثى إلى السّيرك ذات نهار جميل كأيقونة/ عدّ النُّجوم والخطأ بعد الثلاثةَ عشرَ والنُّعاس كالطّفل؛ لتنتهي القصيدة بمقطع رابع أخير ذي دلالة مغايرة يغلب عليها اليأس: "حين تسير ولا تجد الحلم يمشي أمامَك كالظّلّ".

وقد كان لهذا الشّكل التّكراري دورٌ في ربط مقاطع القصيدة بعضها ببعض؛ إذ أتاح ذلك للشّاعر أن يصل بين هذه الصّور من التأمُّلات/ الأحلام البهيجة وصلًا فاعلًا؛ بحيث تفضي كلّ ذكرى/ موقف إلى أُخرى تماثلها في الدّرجة وتختلف عنها في النّوع، بما يمكن أن يعبِّر عن فيض من الرّغبات الممتدّة التي ساعد توظيف الألوان على رفدها بدلالات باعثة على معاني التّجدُّد والشّبقيّة والنَّقاء: "يخضرّ قلبك/ يحمرّ قلبك/ يبيضّ قلبك.

بيد أنّ القصيدة تصلُ في المقطع الرّابع إلى دلالة مختلفة كما ذُكر قبلاً؛ وكأنّ تحقُّق الحلم يبقى عصيًّا في أكثر الأحوال: "... ولا تجد الحلم"؛ وهي الرّؤية التي يلمسها القارئ كثيرًا في شعر درويش؛ أعني جمعه المتكرِّر بين قطبي الأمل والألم في كثير من نصوصه؛ فالرّؤية لديه لا تبعد كثيرًا في تفاؤلها، كما أنّها لا تغرق تمامًا في تشاؤمها؛ إذ للحياة منطقُها المركَّب الذي يستعصي على التّصنيف الثابت، وواضح ما يؤدّيه اللّون الأصفر هنا من دلالات مغايرة لدلالة الألوان السّابقة في هذا السِّياق، أقربها إلى الاستحضار هنا التّعبير عن معاني الخيبة والإحباط وفقدان الأمل.

وأمّا على صعيد الإيقاع في هذه القصيدة فقد كان للتّكرار أثرُه الواضح في تعميق هذا الجانب، ويتمثّل ذلك أولًا في التّشابه التّركيبيّ لبداية كلّ مقطع من مقاطع القصيدة الأربعة التي يبدأ كلٌّ منها بالظّرف (حين) متبوعًا بجملة فعليّة فعلها مضارع، وهو تركيب يتّخذ إيقاعًا تكراريًّا منتظمًا من شأنه أن يُشْبِعَ أفق توقُّع القارئ حتّى نهاية القصيدة. ويتمثّل ذلك ثانيًا في تقفية السّطر الثالث

من المقاطع الثلاثة الأولى: الرّمل/ الخيل/ الليل، وفي تقفية السّطر الثّاني من المقطع الرّابع والأخير: الظّلّ. وهو المقطع الذي بدا فيه شيءٌ من التّغاير على مستوى الشّكل والدّلالة؛ إذ بلغ عدد سطور هذا المقطع ثلاثة، في حين جاءت في المقاطع السّابقة أربعة، ولكنّه مع ذلك يبقى تغيُّرًا محدودًا على مستوى البنية التّركيبيّة. ويتمثل ذلك ثالثًا في قفلة كلّ مقطع من مقاطع القصيدة؛ وهي قفلة بدا التّجانُس الإيقاعيّ فيها كبيرًا؛ ذلك أنّها تتكوّن من تركيب تكراريّ متماثل جاء على صيغة واحدة: يفعّل+ قلبك: يخضرّ قلبك/ يحمرّ قلبك/ يبيضّ قلبك/ يصفرّ قلبك.

وفي قصيدة: "إن مشيتَ على شارع" (درويش، 2009، 23-24) يعثر القارئ أيضًا على ما يُشْبِه هذه البنية التّكراريّة؛ فالقصيدة تنتظم في سبعة مقاطع قصيرة، كلّ مقطع منها يتكوّن من سطرين شعريّين، باستثناء المقطع الأخير الذي يتكوّن من ثلاثة أسطر، يفصل بين كلّ مقطع وآخر فيها فراغٌ على شاكلة ما بدا في القصيدة السّابقة:

إنْ مشيتَ على شارعٍ لا يؤدّي إلى هاويةْ
قلْ لمنْ يجمعون القمامةَ: شكرًا!
.....
إنْ رجعتَ إلى البيت، حيًّا، كما ترجع القافيةْ
بلا خللٍ، قُلْ: لنفسك: شكرًا!
.....
إنْ توقّعتَ شيئًا وخانك حَدْسُك، فاذهبْ غدًا
لترى أين كُنْتَ، وقُلْ للفراشة: شكرًا!

فالمقاطع الشِّعريّة السّابقة يبدأ كلٌّ منهما -على غرار ما بدا في النّصّ السّابق- بنمط تكراريّ ثابت يطّرد في كلّ المقاطع، وهو هنا البدء بحرف الشّرط "إنْ" متبوعًا بفعل ماض مسند إلى تاء المخاطب، وينتهي كلّ مقطع كذلك بكلمة واحدة تتكرّر في المقاطع كلّها هي كلمة "شكرًا". وتشابُه هذه القصيدة معَ سابقتها بنائيًّا أمرٌ لا تخطئه حتى النّظرة العابرة. ومن الطّريف أن يأتيَ ترتيبُها، في الدِّيوان، تاليًا للقصيدة السّابقة؛ فالبدء بجملة ذات مبنًى تركيبيّ واحد يتكرّر في مطلع كلّ مقطع، وإنهائه بلازمة متكرّرة في خاتمته، فضلًا عن تساوي عدد الأسطر الشّعريّة في كلّ مقطع باستثناء المقطع الأخير هو البناء الذي جاءت عليه كلتا القصيدتين.

وكما ذُكر قبلًا، فإنّ لهذا التّكرار وظيفتَه الدّلاليّة والإيقاعيّة التي لا تخفى عند إنعام النّظر؛ فقد تمكّن الشّاعر، بوساطته، من ربط أجزاء النّصّ ربطًا محكمًا، وكانت بداية كلّ مقطع وخاتمته في القصيدة لوازمَ بات القارئُ ينتظرُها ويتوقّعُ حدوثَها. ولعلّ لتكرار كلمة "شكرًا" التي شكّلت، كما ذُكر، لازمةً متكرِّرةً في نهاية كلّ مقطع، أثرًا في إضفاء دلالات تهكميّة ساخرة عمّت النّصّ كلّه؛ وذلك أنّها جاءت بمثابة ردّ/ جواب على بعض المواقف والحالات التي بات "الاستثناء" فيها كأنّه هو "القاعدة"؛ إذ في مثل هذا "الواقع الملتبس" يصبح سَيْرُك مثلًا على شارع لا يؤدّي إلى هاوية أمرًا يستوجب شُكْرَ من يجمعون القمامة؛ لأنّ الغالب، وَفْقَ هذا الواقع، أن يؤدّيَ الشّارع إلى الهاوية! ويصبح رجوعك إلى البيت حيًّا "بلا خلل" أمرًا يستوجب الشّكر؛ لأنّ الغالب، وفق هذا الواقع أيضًا، ألّا يعود المرء حيًّا إلى بيته، وهكذا!

أمّا على المستوى الإيقاعيّ، فقد كان للتّكرار المتمثّل في اطّراد هذا النّسق التركيبيّ في بداية كلّ مقطع وخاتمته، فضلًا عن توحيد قافية السّطر الأوّل من كلّ مقطعين متتاليين باستثناء المقطع الأخير: (هاوية/ قافية، غدا/ الصّدى، توجعك/ معك) أثرٌ في تعميق إيقاع القصيدة وتأكيدِه.

ويتمثل التّكرار التّركيبيّ في قصيدة "وأمّا الرّبيع" (درويش، 2009، 57-58) التي تتكوّن من خمسة مقاطعَ يفصل بينها فاصلٌ كما بدا في النّموذجين السّابقين، غير أنّ هذا التّكرار يتجسّد في ثلاثة مقاطعَ فقط من القصيدة، هي المقاطع الثلاثة الدّاخليّة، إن جاز التّعبير، في حين يتحرّر المقطعان الأوّل والأخير من هذا التّكرار. وقد جاء التّكرار في مطلع كلّ مقطع على النّحو التركيبيّ الآتي: (قليل من) و(اسم مجرور) و(في)و اسم مجرور (مضاف ومضاف إليه):

قليلٌ من البرد في جَمْرَةِ الجُلّنار
....

قليلٌ من اللون في زهرةِ اللّوز...

....

قليلٌ من الرّقص في مهرجان الزّواج الإباحيّ

....

ويُلحظ أنَّ القصيدة مالت إلى التّحرُّر النّسبيّ من قيود الشّكل التي تبدّت في النّصين السّابقين؛ فاكتفت بهذا التّماثل التّركيبيّ الذي ميّز بداية كلّ مقطع من المقاطع الثلاثة المذكورة، بيد أنّ الشّاعر أضاف ملمحًا بنائيًّا آخرَ ميّز هذه المقاطعَ من المقطعين الآخرَين (الأول والأخير)، وهو إنهاء كلّ منها بجملة محصورة بين قوسين معقوفين [ ] تأتي بمثابة تعقيب على الرّؤية التي يتضمّنها المقطع أو حوار معه.

والقصيدة تأتي في استقراء "شعريّة الرّبيع"؛ وذلك في سياقِ قصائدَ أُخرى تستحضر الفصول بما يمكن أن تثيرَه من تأمّلاتٍ ورؤىً في مرآة الذّات وعلاقتها بالآخر؛ حيث تجيء هذه القصيدة في موقعها من الدّيوان بين قصيدتين، إحداهما في الخريف، والثانية في الشّتاء، وهي التي سبق الوقوف عليها في الحديث عن تكرار الكلمة. ومن الواضح أنّ هذه القصيدة على صلة بالقصيدتين الأُخريين؛ إذ تبدأ القصيدة بقوله: "وأمّا الرّبيع..."؛ فكأنّها تستأنف حديثًا سابقًا ذا ارتباط بما سيقال في القصيدة الحاليّة.

في هذه القصيدة تنثال الإيحاءات التي يمكن أن يثيرَها فصل الرّبيع في الذّات، متوقّفةً على خصوصيّة هذا الفصل، وسرعته التي تنساب من بين الأصابع انسيابًا (الزّمان السّريع، الرّبيع السّريع). ويُلحظ في المقاطع الثلاثة التي يوظِّف فيها الشّاعرُ التّكرار التّركيبيّ أنّ ثمّة جمعًا بين مشاهدَ يلتقطها الشّاعر بإيحاء من مصاحبات الرّبيع (قليل من البرد، قليل من اللون، قليل من الرّقص). وهي مشاهد تفتح النَّصّ على قدر من التّأويلات التي عمّقتها غرابة الصّور وإيغالها في الإيحاء.

ومن صور التّكرار التّركيبيّ ما نجده في قصيدة "برتقاليّة" (درويش، 2009، 37–38) التي يعمد الشّاعر فيها إلى بناء سطرين شعريّين متتاليين، يتّخذ الأوّل منهما بناءً تركيبيًّا مخصوصًا يتشابه مع السّطر الأوّل في السّطور اللاحقة، والأمر ذاته ينطبق على السّطر الثاني الذي يقوم على بناء تركيبيّ يتشابه مع السّطور الثانية في باقي القصيدة. وعليه، فإنّ السّطر الأوّل يتشكّل وفق التّركيب الآتي: البدء بكلمة (برتقاليّةً) منصوبة على هيئة الحال، تليها جملة فعليّة فاعلها كلمة (الشّمس)، مع الإشارة إلى أنّ تكملة الجملة لا تتشابه تمامًا في كلّ الجمل. أمّا السّطر الثاني فهو يبدأ بكلمة (البرتقالة) التي تأتي على هيئة مبتدأ يكون خبره جملة فعليّة أو مفردًا.

والشّاعر في هذه القصيدة يزاوج في التّشبيه بين الشّمس والبرتقالة، ويتّخذ من معطى اللّون وسيلةً لهذا التّشبيه. ويُلحظ أنّ الجمل الأولى جاءت في وصف الشّمس، بينما جاءت الجمل الثانية وصفًا خالصًا للبرتقالة، وإذا كانت صورة الشّمس قد جنحت إلى الإشراق والدّيمومة، فإنّ صورة البرتقالة قد غلبت عليها معاني الخوف والمجهول:

بُرْتقاليّةً، تدخلُ الشَّمسُ في البَحْرِ/
والبرتقالةُ قنديلُ ماءٍ على شَجَرٍ باردٍ

.....

برتقاليّةً، تَلِدُ الشَّمسُ طفلَ الغروبِ الإلهيَّ/
والبرتقالةُ، إحدى وصيفاتِها، تتأمّلُ مجهولَها

.....

برتقاليّةً تسكبُ الشّمسُ سائلَها في فمِ البَحْرِ/
والبرتقالةُ خائفةٌ من فمٍ جائعٍ

ويلجأ الشّاعر، من ثمّ، إلى التّحرُّر من هذا الشّكل التّكراريّ، فيتّجهُ إلى وَصْفٍ يقصره على البرتقالة؛ إذ يُبْرِز جماليّاتها، مستثمرًا، في كشف هذه الجماليّات، معطياتِ الحواسّ بما يجريه بينها من تراسُل:

تلك فاكهة مثل حبّة شمس/ تُقشَّرُ باليد والفم،
مَبْحُوحَةُ الطَّعمِ/ ثرثارةُ العطر سَكْرَى

بسائلها.../ لونها لا شبيهَ له غيرها/ لونها
صِفَةُ الشّمس في نومها/ لونها طعمها:
حامضٌ سُكَّرِيٌّ/ غنيٌّ بعافية الضّوء والفيتامين
.C

ولعلّ هذا الوصف الجماليّ الخالص للبرتقالة غايتُه إبراز جمال "الأشياء" في ذاتها، وذلك بعد أن استغرق "الرَّمزُ" هذه الأشياءَ وطمس موجوديّتها. وهو أمرٌ أشار إليه درويش غير مرّة (انظر مثلًا: وازن، 2009، 122). ومع ذلك فإنّ المدقِّق في النّصّ لا يمكنه أن يحيّد الرّمز تمامًا، ولا سيّما حين ينظر في هذه "العلاقة المُراوِغة" التي يقيمها الشّاعر بين الشّمس والبرتقالة في الجزء الأوّل من القصيدة، وما تفضي به منطوقاتُ الصُّور فيها من دلالات وإيحاءات.

وينهي الشّاعر القصيدة بخاتمة شارحة، أو ما يمكن تسميته بالـ (ميتا شعر)؛ وذلك حين تتحدّث القصيدة عن نفسها: **"وليس على الشِّعر من حرج إنْ/ تلعثم في سَرْدِهِ، وانتبهْ/ إلى خَلَلٍ رائعٍ في الشَّبَهْ!"**. وحديث الشِّعر عن الشِّعر معنى متمكِّن لدى درويش، حتّى ليمكن القول إنّه من أكثر الشُّعراء العرب المعاصرين التفاتًا إلى هذا المعنى (العلاق، 2017، 71). وربّما وجد الدّارس في هذا أيضًا تأكيدًا آخر على هذه المصالحة التي يقيمها الشّاعر بين الشِّعر والنَّثر، كما سبق الإشارة إلى ذلك.

ويدخل في نطاق التّكرار التركيبيّ ما نلحظه من تكرار بعض الصِّيغ الصَّرفيّة المنتظمة في نمط تركيبيّ محدّد؛ وذلك من مثل ما يتبدّى في المقطع الآتي من قصيدة "لوصف زهر اللوز" (درويش، 2009، 47–49):

وهو الشّفيفُ كضحكة مائيّة نبتت/ على
الأغصان من خَفَر النّدى...
وهو الخفيفُ كجملةٍ بيضاءَ موسيقيّةٍ...
وهو الضّعيفُ كلمحِ خاطرة/ تُطلُّ على
أصابعِنا/ ونكتبُها سُدَى...
وهو الكثيفُ كبيت شِعْرٍ لا يُدوَّنُ/ بالحروف

فالتّكرار يتمثّل– في هذا المقطع– بتكرار ضمير الغائب المسبوق بالواو: "وهو"، ويتمثّل أيضًا في اطّراد صيغة (فعيل) المقترنة بأل التّعريف: "الشّفيف، الخفيف، الضّعيف، الكثيف". والقصيدة التي اجتُزئ منها المقطعُ السّابق هي القصيدة التي جاء عنوان المجموعة الشّعريّة (كزهر اللّوز أو أبعد) مشتقًّا منها أو متّصلًا بها؛ وأقول "مشتقًّا منها أو متّصلًا بها"؛ لأنّ التّطابق– كما هو واضح– بين العنوانين ليس تامًّا؛ فقد عمد الشّاعر إلى التّحوير والإضافة والمخالفة بينهما، ولكنّ دالّ "زهر اللوز" يبقى جامعًا بين العنوانين؛ فعنوان هذه القصيدة هو العنوان الوحيد الذي يتّصل بعنوان المجموعة على هذا النَّحو من التّقارب والالتقاء؛ ممّا يشي بالتعاليق القائم بينهما.

ويأتي هذا المقطع استئنافًا لحديث الشّاعر في القصيدة عن زهر اللوز الذي لا تسعف موسوعة الأزهار ولا القاموس في وصفه على حدّ تعبيره. والنّصّ يُقيمُ مقابلةً بين الذّات الشّاعرة وزهر اللّوز؛ فتبدو الذّات أمامه عاجزةً عن الوصف والتّعبير؛ فهي الصّدى– على ما يدلّ عليه هذا التشبيه من هشاشة وغياب–في حين يبدو زهر اللّوز على هذا الثَّراء الجماليّ الذي استرسل الشّاعر في تقديمه كما بدا في المقطع السّابق.

وقد كان للتّكرار في هذا المقطع–فضلًا عن دوره الإيقاعيّ–أثرٌ في تفصيل صفات زهر اللّوز واستجلاء تنوّعها. كما كان لاطّراد صيغ "فعيل" التي جاء كلّ منها في صورة شعريّة موحية قامت على توظيف معطيات اللّون والصّوت والحركة أثرٌ في إبراز جماليّات زهر اللوز الذي أخذ يشفّ ويتسامى في هذه القصيدة، فبدا دالاًّ معبّرًا عن هُويّة المكان وتميّزِه؛ فالشّاعرُ– كما يظهر في هذا النّصّ– " مزروعٌ بكلماتٍ عاشقةٍ للطبيعة والبشر في أرض اللوز والعنب والتّين والزيتون، وهو يحقّق ذاته جماليًّا كما يليق بشاعر متمرّس مثله، بقدر ما يسهم– شخصًا ونصًّا– في علاقات صراع فُرض عليه وعلى غيره، وأهمّ محاوره ورهاناته تدور حول الأرض واللغة " (الزهراني، 2006).

وقد يقوم التّكرار التّركيبيّ، أخيرًا، على بناء تناظُريّ، وَفْق وصف حاتم الصكر (الصكر، 2009، 138)، حيث تبدو جمل القصيدة مكوّنة من قسمين، يستقلّ فيها كلُّ قسمٍ ببناءٍ تركيبيٍّ مختلفٍ عن القسم الآخر. وهو نمطٌ يحمل ملامحَ تجريبيّةً واضحة،

ويدلُّ على جرأة درويش في اختبار إمكانيّات الشّكل إلى أبعد حدودها. وممّا يمثِّل هذا الشّكل من التّكرار قصيدة "فكِّرْ بغيرك" (درويش، 2009، 15-16) التي تقوم "على تناظر يقسم القصيدة إلى نصفين بتكرار صيغة واحدة خبريّة على اليمين تتتابع عموديًّا لتقابلها صيغة التّعليق على اليسار" (الصكر، 2009، 138) التي تتتابع عموديًّا كذلك. وتتكوّن الصِّيغ الأولى في القصيدة من جمل خبريّة تبدأ كلٌّ منها بالضّمير "أنت" المُخبَر عنه بجملة فعليّة فعلها مضارع، لتنتهي كلّ صيغة من هذا القسم بجملة "فكِّر بغيرك" التي تطّرد في كلّ القصيدة فتشكّل لازمةً واضحةً فيها باستثناء المقطع الأخير الذي تصبح العبارة فيه: "فكِّرْ بنفسك"، وهو استثناء، معَ ذلك، لا يتناقض مع فكرة النّصّ؛ ذلك أنّ الدّعوة إلى التّفكير بالنّفس تكون في جوهرها تفكيرًا بالآخرين: "قل ليتني شمعة في الظلام"؛ إذ حتّى وهو يفكِّر بنفسه يخرج من نطاق الفرديّة الضّيقة إلى التّفكير في الآخرين وسعادتهم.

أمّا صيغ القِسْم الثّاني التي حصرها الشّاعر بين قوسين، فتتوزّع بين الجمل الإنشائيّة: (لا تنسَ قوت الحمام، لا تنسَ مَن يطلبون السّلام...) والجمل الخبريّة: (من يرضعون الغمام، ثمّة من لم يجد حيِّزًا للمنام...) ولتوضيح بنية القصيدة يمكن إيراد الأسطر الشِّعريّة الآتية منها:

وأنتَ تعدُّ فطورك، فكِّرْ بغيركَ
[لا تنسَ قوتَ الحمامْ]
وأنتَ تخوضُ حروبَك، فكِّرْ بغيرك
[لا تنسَ مَن يطلبون السّلامْ]
وأنتَ تُسدِّدُ فاتورةَ الماءِ، فكِّرْ بغيرك
[من يرضعون الغمامْ]
...
وأنتَ تفكِّرُ بالآخرين البعيدين، فكِّرْ بنفسكَ
[قلْ: ليتني شمعةٌ في الظلامْ]

وتتبدّى البنية التّكراريّة – في هذه القصيدة–في هذا الشّكل التّناظري القائم بين قسمي القصيدة؛ إذ يهيِّئ هذا التّلازم بين القسمين أفقَ التّوقُّع لدى القارئ لاستقبال هذا الشّكل البنائيّ الذي تتحدَّدُ ملامحُه بقراءة السُّطور الأُولى من القصيدة. ومعَ اطّراد الجمل الشِّعريّة في القسم الأوّل تصبح الجمل المقابلة التي جاءت بمثابة تعليق أو تعقيب على جمل القسم الأوّل من النّصّ غايةَ المتلقّي الذي سيجد فيها إشباعًا لإيقاع متكرّر زاد من حيويّته أمران، الأوّل: التزام الجمل الشِّعريّة في هذا القسم بقافية واحدة هي الميم. والثّاني: ما تضمّنته الجمل في هذا القسم، عند مقابلة كلّ منها بالجملة المناظِرة لها في القسم الأوّل، من مفارقات دالّة ساعدت على إغناء رؤية القصيدة، وإكسابها بعدًا جدليًّا مؤثِّرًا.

وقريب من هذا الشّكل تبدو قصيدة الشّاعر "الجميلات هُنَّ الجميلات" (درويش، 2009، 73-74) التي تقوم على بنية تناظريّة تشبه سابقتَها، وإنْ كان تشبُّثها بالشّكل أكبر؛ فهي " تشبه في إيقاعها لزوم ما لا يلزم " (السعافين، 2018، 306). ويعمد الشّاعر إلى استثمار إمكانيّات التّشكيل البصريّ، فيجعل قصيدته في جمل شعريّة متقابلة، الأولى منها تقع على يمين الصّفحة، وهي جمل اسميّة تبدأ كلٌّ منها بكلمة "الجميلات" يتبعها ضمير الشّأن "هنّ"، ثمّ خبر يأتي على صيغة جمع مؤنث سالم: الضّعيفات، القويّات، الأميرات... وكأنّ الشّاعر يستقصي بذلك كلّ الصّور والصّفات المحتملة لأولئك الجميلات. ويُلحظ أنّ الجمل في هذا القسم ثابتةُ التّشكيل لا يشوبُها أيُّ تغييرٍ باستثناء السّطر الأخير من القصيدة الذي يأتي مختلفًا في تركيبه، فيبدو على صورة جملة متّصلة دلالةً وتركيبًا.

وأمّا الجمل المقابلة من القصيدة التي تقع على يسار الصّفحة، والتي يضع الشّاعر كلًّا منها بين قوسين معقوفين كما صنع في القصيدة السّابقة، فهي تتحرَّرُ –إلى حدّ ما– من قيود الشّكل، ولكنّها تلتزم نظامًا محدَّدًا للقافية يتمثَّل في تشابه قافية كلّ جملتين متتاليتين من جمل هذا القسم، لا يشذّ عن ذلك إلّا قافية السَّطر الأخير التي تأتي متّفقة معَ قوافي القسم الأوّل، بعد أن ألغى الشّاعر حصرها بالأقواس التي انتظمت باقي جمل هذا القسم. ويمكن التّمثيل على بنية هذه القصيدة بما يأتي:

الجميلاتُ هنّ الجميلاتُ
[نَقْشُ الكمنجات في الخاصرةْ]
الجميلاتُ هنَّ الضّعيفاتُ
[عرشٌ طفيفٌ بلا ذاكرةْ]
الجميلاتُ هُنَّ القويّاتُ
[يأسٌ يُضيء ولا يحترقْ]
الجميلاتُ هُنَّ الأميراتُ
[ربّاتُ وَحْيٍ قَلِقْ]
...
الجميلاتُ، كلُّ الجميلات، أنت
إذا ما اجتمعنَ ليخترنَ لي أنبلَ القاتلات!

والمتأمِّل في بنية هذه القصيدة يجد أنّ جمل القسم الثاني تتّخذ غير علاقة في ارتباطها بجمل القسم الأوّل؛ فقد تكون العلاقة علاقة تشبيه، على ما بين طرفيه من تباعد، ويتأكّد ذلك إمّا باستخدام أداة التشبيه كما في: "الجميلات هنّ الفقيراتُ [كالورد في ساحة المعركة]"، أو بحذفها كما في: "الجميلات هنّ الكبيرات [مانجو مقشَّرة ونبيذ معتّق]". وقد تأتي أيضًا هذه الجمل تنويعًا أو تعليقًا على صفات الجمال الواردة في جمل القسم الأوّل كما في: "الجميلات هنّ الطويلات [خالات نخل السَّماء]"، وفي: "الجميلات هنّ القصيرات [يُشربْنَ في كأس ماء]". وقد جاءت أغلب جمل هذا القسم وَفْق بناءٍ استعاريّ وصُوَرٍ تتّسم بالجدّة والابتكار: "يأس يضيء ولا يحترق"، "عرش طفيف بلا ذاكرة"، "ربّات وحي قَلِق". ولعلّ هذه الجمل الشِّعريّة هي التي حافظت على حيويّة النَّصّ وشعريّته، بعد أن غلب على جمل القسم الأوّل قدرٌ واضح من النّمطيّة والتقريريّة والمباشرة.

وكعادة درويش فإنّه يولي قفلة قصيدته اهتمامًا خاصًّا، وكأنّه يحرص على أن تُحْدِث هذه القفلةُ الدَّهشةَ المأمولة والتأثير المطلوب في متلقّي خطابه. ويلجأ، في سبيل تحقيق ذلك، إلى وسيلتين، الأولى مخالفة تركيب الجملة الأخيرة، كما ذُكر، في القصيدة لما سبقها، وهذا بحدّ ذاته سيبدو لافتًا لانتباه القارئ الذي استقرّ استقبالُه على نمطٍ ثابتٍ لتركيب الجمل الشِّعريّة السَّابقة في هذه القصيدة، وهو ملمحٌ لا يخصُّ هذه القصيدة حسب، وإنّما هو أسلوبٌ بدا واضحًا في عدد من قصائد هذه المجموعة. والثانية توظيف " المفارقة في اكتمال القفلة حين تجتمع هذه الصِّفات على اختلافها وتعدُّدها في واحدة هي الحبيبة " (السّعافين، 2018، 307): "الجميلات، كلّ الجميلات، أنت/ إذا ما اجتمعن ليخترن لي أنبل القاتلات!".

ثالثًا: تكرار اللازمة

يتّخذُ تكرار اللازمة في هذا الدِّيوان أنماطًا مختلفة أوضحُها تكرارُ جملةٍ وَفْقَ ترتيب معيّن، كأنْ تتكرّر في بداية كلّ مقطع أو في نهايته، أو في بداية القصيدة ووسطها وخاتمتها ... ومع أنّ تكرار اللازمة لم يغب تمامًا عن بعض النّماذج التي وقفت عليها الدِّراسة حين عالجت أنماطًا مخصوصةً من التّكرار فيما سبق، إلا أنّ الأمر يحتاج، معَ ذلك، إلى إفراد هذا الشّكل بوقفة مستقلّة، وذلك بالنّظر إلى تمكُّنِه في بنية هذا الدّيوان من جهة، وقيمتِه الدّلاليّة والجماليّة التي يتضمّنها من جهة أخرى. ومن أبسط صور اللازمة ورودُها في القصيدة مرّتين؛ مرّةً في مطلعها ومرّةً في خاتمتها، ومن شواهد ذلك قصيدة " في البيت أجلس" (درويش، 2009، 51–53)، ففي هذه القصيدة تشكِّل عبارةُ العنوان اللازمةَ التي يبدأ بها المقطع الأوّل، وينتهي بها المقطع الأخير من القصيدة.

والقصيدةُ تبدأُ بتوصيف حال الذّات التي تجلس في البيت، فاقدة الجدوى أو التّفاعل معَ أيّ شيء: "**في البيت أجلس، لا حزينًا لا سعيدًا/ لا أنا أو لا أحد**"، وتتخلّل القصيدةَ صُورٌ ومشاهدُ وصفيّةٌ تُعمِّقُ هذا الإحساس وتؤكِّدُه: "**صحفٌ مبعثرةٌ. وورد المزهريّة لا يذكِّرني/ بمن قطفتْه لي. فاليومَ عطلتُنا عن الذّكرى/ وعطلة كلّ شيء... إنّه يوم الأحد**"، إلى جانب وصف بعض الأعمال التي تؤدّيها الذّات على نحو روتينيّ اعتياديّ: "**يوم نرتِّب فيه مطبخَنا وغرفة نومنا/ كلّ على حِدَة. ونسمع نشرة الأخبار/ هادئةً، فلا حربٌ تُشنُّ على بَلَد**". ولعلّ ذِكْر الحرب الهادئة في هذه اللّحظة، والثائرة في أيّة لحظة، قد استدعى بدوره ذكر "**الإمبراطور السّعيد** [الذي] **يداعبُ اليومَ الكلاب/ ويشرب الشّمبانيا في ملتقى نَهْدَين من/ عاجٍ... ويسبحُ في الزَّبد**".

وتتبدّى في القصيدة صورٌ أخرى من التّكرار كتكرار لفظة "يوم الأحد" بما تحدثه أيضًا من تجانس لفظيّ مع كلمة "أحد" التي

تتكرّر في النّصّ غير مرّة، وهما دالّان فاعلان في تأكيد فكرة النّصّ وتعميقها؛ وذلك بما يُثيرُه أوّلهما من دلالة الرّتابة التي تصاحب، في الغالب، أيام العطل، وبما يثيره ثانيهما من معاني الوحدة التي يمكن استنتاجها من حال الذّات المتكلِّمة في هذه القصيدة.

وهكذا يُلحظ أنّ اللازمة "في البيت أجلس" ساعدت في تأكيد الصّيغة التي ابتدأ بها النّصّ، وربطت مفتتح القصيدة بخاتمتها على هذا النّحو الدّائريّ، مؤكِّدة الشُّعور الذي سعى الشّاعر إلى إبرازه في نصّه؛ فإذا كانت الذّات قد عبّرتْ عن حالة محدَّدة من الإحساس الذي لازمها أثناء جلوسها في البيت، فإنّها– أي الذّات–عادت لتؤكِّدَ هذا الإحساس بتكرار العبارة ذاتها، بل إنّ الشّاعر عمد إلى تكرار المقطع الأوّل كاملًا في نهاية القصيدة، مع شيء من التّغييرات التي لا تفارقُ الأصل كثيرًا.

وقد تأخذ اللازمة موقعَها في بداية كلّ مقطع من مقاطع القصيدة، ففي قصيدة "فَرِحًا بشيءٍ ما" (درويش، 2009، 63–65) التي تتكوّن من أربعة مقاطع يفصل الشّاعرُ بين كلٍّ منها بفراغ طباعيّ محدود، تبدأ ثلاثةٌ منها باللازمة: "فَرِحًا بشيءٍ ما خفيٍّ". وفي مثل هذه الحالة التي تتكرَّر فيها اللازمة على هذا النّحو المنتظم في بداية كلّ مقطع يتهيّأ القارئ لاستقبال ما يعقبها، وهو ها هنا تعرُّف كُنْه هذا الشَّيء الذي يدفع الذّات إلى هذا الفرح؛ ففي المقطع الأوّل من القصيدة الذي يبدأ باللازمة المذكورة تبدو الذّات منطلقةً في فضاء ممتدّ بالرُّؤى والطّاقات الخلّاقة التي يقدِّمها الشّاعر على هذا النّحو:

فرحًا بشيءٍ ما خفيّ، كنتُ أحتضنُ/ الصّباحَ
بقوّةِ الإنشاد، أمشي واثقًا بخطايَ، أمشي واثقًا
برؤايَ. وَحْيٌ ما/ يناديني: تعال! كأنَّهُ إيماءةٌ
سحريّةٌ/ وكأنَّهُ حُلْمٌ ترجّلَ كي يدربَني على
أسرارِهِ/ فأكون سيّدَ نجمتي في الليل...
معتمدًا/ على لغتي. أنا حُلْمي أنا. أنا أمُّ أُمّي/
في الرّؤى، وأبو أبي، وابني أنا

والمتأمِّل في هذا المقطع يجد أنّه يتحرّك في الصّباح، بما يثيرُه هذا الزّمن من دلالة ناطقة بالانطلاق والأمل. ويُلحظ أنّ هذا الزّمن الصّباحيّ يرد في كلّ مقطع من مقاطع القصيدة الأربعة، وهو ما يُدعِّم هذا الشُّعور الفَرِح الذي عبّرتْ عنه لازمةُ القصيدة. إلى جانب ذلك فإنّ المقطع يوظِّف عددًا من التقنيات الفنيّة والإيقاعيّة المعزِّزة لهذا الشُّعور، كالصُّورة: "أحتضنُ الصّباحَ بقوّة الإنشاد"، والتّركيب الإيقاعيّ الذي يستثمر التّكرار بما يقوم عليه من بنية متوازية: "أمشي واثقًا بخطاي/ أمشي واثقًا برؤاي"، والتّكرار للمفردة المؤكِّدة لحضور الذّات وفاعليّتها: "أنا حُلْمي أنا، أنا أُمّ أُمّي في الرّؤى، وأبو أبي، وابني أنا".

والمقطع يقدِّم، في دلالته العامّة، ذاتًا بلغ بها التّسامي حدودَه القصوى، فبدتْ مُنشدّةً إلى رؤاها التي تباعد بينها وبين عالمها الأرضيّ الصَّلد، لتصل بها إلى عالَم من الرُّؤى المحلِّقة التي تناوش آفاق الوحي والحلم والإبداع: "وحيٌ ما يناديني: تعال! كأنّه إيماءةٌ سحريّةٌ، وكأنّه حُلْمٌ ترجّل كي يدرّبني على أسراره، فأكون سيّدَ نجمتي في الليل... معتمدًا على لغتي".

وتواصل الذّاتُ – في المقطع الثاني من القصيدة– التّعبيرَ عن فرحها بذلك الشّيء الخفيّ، وتتمظهر في حالة أخرى من التّجلّي حين يحملها الإنشاد على آلاته الوتريّة بعيدًا، ويصقلها كماس أميرة شرقيّة، وتبدو حينذاك الرّغبة في الغناء ملحّة؛ ذلك أنّ "ما لم يُغنَّ الآنَ/ في هذا الصّباح/ فلن يُغَنَّى". والمقطع بتكثيفه الدّالّ مواصلةٌ في الكشف عن حالة الفرح الشّفيف الذي تعيشه الذّات على هذا النّحو من الانتشاء البالغ والرّغبة الجامحة.

وفي المقطع الثالث من القصيدة تغيب اللازمة: "فرحًا بشيءٍ خفيٍّ ما"، ويتحوّل خطاب الشّاعر من ضمير المتكلِّم إلى ضمير المخاطَب؛ إذ يخاطب الشّاعر الحبّ بما يأتي:

أعطنا، يا حبُّ، فيضَك كُلَّه لنخوضَ/ حربَ
العاطفيينَ الشّريفةَ، فالمُناخُ ملائمٌ/ والشّمسُ
تَشْحذُ في الصّباحِ سلاحَنا/ يا حُبّ! لا هدفٌ
لنا إلا الهزيمةَ فيَ/ حروبِك... فانتصرْ أنتَ
انتصرْ، واسمعْ/ مديحَك من ضحاياكَ: انتصرْ!
سَلِمَتْ/ يداك! وَعُدْ إلينا خاسرين... وسالمًا!

ومع أنّ هذا المقطع قد بدأ دون اللازمة التي تكرّرت في باقي المقاطع كما ذُكِر، فإنّه يأتي استرسالًا لفكرة القصيدة، واستكمالًا للرّوح التي سكنت المقطعين السّابقين؛ فحالة النّشوة والرّغبة في الانطلاق واحتضان الصّباح في المقطع الأوّل، وانخطاف الذّات وحلمها في التّحليق والغناء في المقطع الثاني دفعتا إلى الحديث عن الحبّ، القيمة التي تُجسِّدُ معنى الفرح الذي بقي النّصُّ يُذكِّرُ به في بداية كلّ مقطع: "فرحًا بشيءٍ ما خفيّ". ويبدو الحوار مع الحبّ، في هذا المقطع، أقربَ إلى حوارٍ من طرف واحد، غايتُه انتصار الحبّ في كلّ الأحوال. وقد أكّد الشّاعر هذا المعنى بتكرار الفعل "انتصر" ثلاث مرّات؛ فالهدف، إذن، هو الحبّ بحضوره الخالص؛ إذ **"لا هدف لنا إلا الهزيمة في حروبك... وعُدْ إلينا خاسرينَ وسالمًا"**. وقد بدا التّحوّل في الخطاب من ضمير المفرد إلى ضمير الجماعة لافتًا في هذا المقطع؛ وكأنّ الحاجة إلى الحبّ أمرٌ يتعدّى الفرد الواحد ليعمّ المجموع كلّه: **"أعطنا، يا حبّ، فيضك كلَّه..."**.

أمّا المقطع الرّابع والأخير من القصيدة فتعود إليه اللازمة من جديد، وتحضر رغبة الحلم "**بقصيدة زرقاء من سطرين... عن فرح خفيف الوزن، مرئيٍّ وسريٍّ معًا**"، ليُختتم المقطع بالدّعوة إلى الحبّ ثانيةً؛ فـ "مَن لا يحبّ الآن/ في هذا الصّباح/ فلن يحبّ"، ويُلحظ أنّ هذا الجزء من المقطع يتشابه مع نظيره في المقطع الثّاني في القصيدة، مساحةً ودلالةً وتركيبًا، فضلًا عن أنَّ الشّاعر ميّزهما بتنسيق طباعيّ واحد، ما يعني أنّ القصديّة كانت حاضرةً في الرّبط بين الجملتين، وهما جملتان يُمكن أن يرى فيهما الدّارس شكلًا آخرَ من حضور اللازمة التّكراريّة إلى جانب اللازمة مدار الحديث في هذه القصيدة. وإذا كانت الدّعوة إلى الغناء في هذا الصّباح غايةً واضحةَ الحضور في المقطع الثاني، فإنّها لا تنفكّ ولا تبعد عن الدّعوة إلى الحبّ في هذا الصّباح ذاته كما بدا في المقطعين الثالث والرّابع من القصيدة. وكلّ ذلك يعمِّق، في النّهاية، هذا الحسّ بالفرح الذي سعت القصيدةُ إلى تأكيده.

وقد ترد اللازمة دون أن تتّخذ لها موقعًا محدَّدًا في النّصّ، فتأتي دون الالتزام بنسق ثابت. ومن نماذج ذلك قصيدة "لم ينتظر أحدًا" (درويش، 2009، 33–35)؛ إذ تتكرّر عبارة "لم ينتظر أحدًا"–التي تشكِّل عنوان القصيدة أيضًا– أربعَ مرّات في مواضعَ متفرّقةٍ من القصيدة، باستثناء موضع واحد تخالف فيه أفق توقّع القارئ قليلًا، حين يستبدل الشّاعر بكلمة (أحدًا) كلمة (شيئًا)، لتصبح العبارة: "لم ينتظر شيئًا".

وعند النّظر في هذه اللازمة يجد المتمعِّن أنّها قد ساعدت على تأكيد الرّؤية المركزيّة في القصيدة؛ إذ بقيت فكرة "عدم الانتظار" هي الفكرة الملحّة على بطل القصيدة الذي يتولّى تقديمَه راوٍ كلّيّ العلم، موظِّفًا شكلًا حكائيًّا ينهضُ على السَّرد والوصف والحوار الدّاخليّ. وقد تمكّن الشّاعرُ، باستخدام هذه الوسائل، من الكشف عن أعماق هذه الشّخصيّة، وما يمور به داخلُها من نوازعَ وانشغالاتٍ، هكذا يبدأ المقطعُ الأوّل من القصيدة بهذا المشهد الوصفيّ الدّالّ:

لم ينتظرْ أحدًا/ ولم يشعرْ بنقصٍ في الوجودِ/
أمامَه نهرٌ رماديٌّ كمعطفِه/ ونورُ الشّمسِ يملأُ
قلبَه بالصّحو/ والأشجارُ عاليةٌ/

ويُلحظ أنّ اللازمة المذكورة تقترن بها لازمةٌ أُخرى سيطّردُ حضورُها في كلّ القصيدة وهي: "ولم يشعر بنقصٍ..."، وعلى غرار سابقتها تتكرّر هذه اللازمة في القصيدة أربعَ مرات، وتخالف أيضًا في واحدة منها النّسق المستقرّ لتصبح: "ولم يشعر بحاجته..." وهذه اللازمة الثانية تأتي بمثابة النتيجة المترتّبة على دلالة اللازمة السّابقة؛ فإذا كانت الذّات لا تنتظر أحدًا، فإنّ ذلك لم يشعرها بأيّ نقص في الوجود الذي بدت مكتفيةً وممتلئةً به كما يكشف عن ذلك المقطع السّابق من القصيدة، حيث النّهر الرّماديّ الذي يشبه المعطف الذي ترتديه شخصيّة القصيدة، ونور الشّمس الذي يملأ قلبها بالصّحو، والأشجار العالية. والوصف في المقطع ناطق بروح إيجابيّة حيّة إذا ما استثنيت دلالةُ اللّون الرّماديّ بما قد يثيره من إيحاءات ملتبسة.

في المقطع الثاني يعاود السّارد كشف جوانبَ أخرى من عدم شعور الذّات بالنّقص، مع ملاحظة أنّ الدّلالة هنا تميل إلى شيء من الرّتابة التي تتلوّن بها موجودات المكان، إلى جانب حسّ الغربة، والإدانة الضمنيّة لعالَم اليوم:

ولم يشعر بنقصٍ في المكان/ المقعد الخشبيُّ،
قهوته، وكأس الماء/ والغرباء، والأشياء في
المقهى/ كما هي/ والجرائد ذاتها: أخبار أمس،
وعالَمٌ/ يطفو على القتلى كعادته

ويتكرَّر ما يشبه هذا الشُّعور في المقطع الثالث حين تقترن اللازمتان ثانيةً في تأكيد عدم الحاجة إلى أيّ شيء من جهة، وعدم انتظار أيّ شيء من جهة أخرى؛ إذ لم تعد الذّات بحاجة حتّى إلى أمل يؤنسها، كما لم تعد راغبةً في انتظار حتّى مفاجأة تستثيرها؛ ذلك أنّ هاجس النّهايات واستشراف مآلات المصير المحتومة يبدو مسيطرًا على الذّات منذ البداية: "**أعرف آخر المشوار منذ الخطوة الأولى**". وقد عمد الشّاعرُ، في سبيل أن يكون لهذا الشّعور تأثيرُه وحِدَّتُه، إلى استخدام الصّورة المعتمدة على التشخيص وتوظيف اللّون: "**يخضوضر المجهول في الصَّحراء**"، "**يشتاق ذئبٌ ما إلى جيتارة**"، والإيقاع الذي يجمع بين بنية التّوازي ودلالة التّضادّ: "**لم أبتعد عن عالم/ لم أقترب من عالم**".

أمّا المقطع الرابع فتجتمع فيه اللازمتان من جديد: " لم ينتظر أحدًا... ولم يشعر بنقص..."، وتتضمّن مفردة "الخريف" في المقطع دلالة بالغة التّأثير بسبب ما قد تحمله من ظلال لا تنفصل عن فكرة الإحساس بهاجس الزّمن، وما يتّصل بذلك من صور الحنين إلى الماضي ومتعلّقاته الأثيرة:

فما زالَ الخريفُ مضيفَه الملكيَّ/ يُغريه
بموسيقى تُعيدُ إليه عصرَ النّهضة/ الذّهبيّ...
والشِّعر المُقفَّى بالكواكبِ والمدى.

وتُقفل القصيدة، في مقطعها الخامس والأخير، على اللازمة: "لم ينتظر أحدًا"، لتَظْهَر الذّاتُ، في مشهدها الختاميّ، أمام النّهر، وهي غير عابئة بانتظار أحد، فقد وجدت في فكرة اللا انتظار تعويضًا عن هذا الانتظار المرهق؛ وكأنّها بذلك تتحرَّر من القيود، وتنجو في النّهاية من عبء الأسئلة المؤرِّقة. وقد عمّق من دلالة هذا المقطع تمكُّن البنية التّكراريّة فيه على نحو لافت؛ ففضلًا عن تكرار اللازمة مدار الحديث في هذه الفقرة ثمّة تكرار يقوم على بنية التّوازي التّركيبيّ، وهو نمطٌ بدا أيضًا في موضع سابق من القصيدة، وذلك كما يتبدّى في قول الشّاعر: "**في اللا إنتظار أصاهر الدّوريّ/ في اللا إنتظار أكون نهرًا**"، وقوله: "**لا أقسو على نفسي / ولا أقسو على أحد**". وواضح ما لهذا الشّكل التّكراريّ، بما يقوم عليه من مقابلة دلاليّة ومشاكلة نغميّة، من دور في تأكيد المعنى وتعميقه في نفس القارئ. وثمّة تكرارٌ للجملة الاستفهاميّة التي أكّدت مركزيّة السّؤال الذي تضمّنته، وما يثيره ذلك لدى الذّات من قلق وإرهاق: "**وأنجو من سؤال فادح: ماذا تريد، ماذا تريد؟**".

وإذا كان الحديث السّابق قد تناول، كما لحظنا، تكرار اللازمة في القصائد القصيرة نسبيًّا، فإنّ القصائد الطّويلة التي شغلت القسم الثاني من الدّيوان– ميدان هذه الدِّراسة– قد تضمّن بعضُها هذا الشّكل التّكراريّ. وممّا يمثِّل ذلك القصيدة الأولى من قصائد ذلك القسم، والمعنونة بـ "منفى1، نهار الثّلاثاء والجوّ صافٍ" (درويش، 2009، 105–125). واللازمة التي تتكرّر في القصيدة تبدأ بـ : "إذا لم يغنِّ الكناريُّ يا صاحبي لك..." وقد عمد الشّاعر إلى تكرارها ثلاث مرات، مرّة في بداية القصيدة، ومرّة في وسطها، وثالثة في خاتمتها لتشكِّل القفلة النهائيّة للقصيدة. كما ميّزها بشكل طباعيّ مخصوص، ووَضَعَها بين قوسين معقوفين. والمُلاحَظ أنّ هذه اللازمة لا ترد بالصِّيغة نفسها تمامًا في المواضع الثلاثة، وإنّما ثمّة بعض التّحويرات التي تطالها في كلّ موضع من المواضع التي وردت فيها.

فاللازمة تأتي إذن في قصيدة طويلة اتّسم بناؤها بالتّركيب، ورؤيتُها بالمَزْج بين الذّاتيّ والموضوعيّ، فحضرت فيها قضايا من مثل الخصوصيّة والهويّة والحبّ والموت والغربة واللّغة والمكان وما يتعلّق به من ذكريات حاضرة وغائبة...إلخ. وقد وجد فيها بعضُ الدّارسين جوانبَ أو فصولًا من سيرة ذاتيّة (السّعافين، 2018، 309).

تأتي اللازمة المذكورة في موضعِها الأوّل من النّصّ بعد أن تؤثّث الذّات المتكلِّمة في القصيدة المشهدَ الذي ينفتح على بيئة سرديّة يُحدَّد فيها الزّمان: "نهار الثلاثاء"، والمكان: "أسير على شارع جانبيٍّ مغطّى بسقف من الكستناء ..."، واصفةً ما هي فيه من تجلٍّ يقرّبها من معارج التّصوّف: "أسير خفيفًا خفيفًا كأنّي تبخّرتُ من جسدي، وكأنّي على موعد مع إحدى القصائد"، معبِّرةً عن بعض الأحاسيس والخواطر المرسلة التي تصل في أعلى تجلّياتها حين تخاطب الذّات قرينها بالقول: "**عِشْ غدَكَ الآن! مهما حييتَ فلن تبلغَ الغد... لا أرض للغد، واحلمْ/ ببطءٍ، فمهما حلمتَ ستدرك أنّ/ الفراشة لم تحترق لتضيئك/**". وهي الدّعوة التي تهيِّئ القارئ لاستقبال لازمة القصيدة التي ترد، في المرّة الأولى، على النّحو الآتي:

[إذا لم يُغَنِّ الكناريُّ
يا صاحبي لَكَ... فاعلمْ
بأنكَ سجّانُ نفسك، إنْ
لم يُغَنِّ الكناريُّ]

وإذا كانت الذّات المتكلِّمة في القصيدة تخاطب قرينها، وتدعوه إلى أن يعيش غده "الآن"، بما يدلُّ عليه ذلك من رغبة في الاندماج باللحظة الرّاهنة والاستمتاع بها، فإنّ لوم الذّات لنفسها الذي تنطق به اللازمةُ السّابقة يبدو مسوَّغًا ومفهومًا؛ فالذّات هي التي قد تسجن نفسها وهي التي قد تحرِّرها؛ فالكناريّ لن يغنّي لك إن لم تبادره أنت بالغناء. وعليه، فهل يمكن القول إنّ الشّاعر يدعو هنا إلى أن تستغرق الذّات في حاضرها، وأن تعيشه على الشّكل الذي ينبغي عليها أن تعيشه، وألّا تبقى رهينةَ غَدٍ قد لا يأتي أبدًا؛ إذ "مهما حييتَ فلن تبلغ الغد... لا أرض للغد". وربما وجد الدّارس في هذه الإشارة– استنادًا إلى سياقات النّصّ الحافّة، وانتماء الشّاعر إلى بقعة جغرافيّة محدَّدة ارتبطت بأقسى أشكال الإكراه والتّنكيل– تعبيرًا أيضًا عن الذّات الفلسطينيّة الجمعيّة التي كُتب عليها، بحكم ظروف حياتها والتباس علاقتها بالزّمان والمكان، أن تعيش مثل هذا الانتظار المؤلم الذي حرمها أن تعيش حاضرها كما يعيشُه باقي النّاس. وتتّخذُ اللازمة في الموضع الثاني من القصيدة الشّكل الآتي:

[إن لم يُغَنِّ الكناريُّ
يا صاحبي لَكَ... فاعلمْ
بأنّكَ أفرطتَ في النّوم
إن لم يُغَنِّ الكناريُّ]

وصياغة اللازمة في موضعها هذا لا تبعد كثيرًا، كما هو ملاحَظ، عن صياغتها في الموضع السّابق، سوى أنّ الشّاعر استبدل بأداة الشّرط "إذا" "إنْ"، وبجملة "سجّان نفسك" "أفرطت في النّوم". ومن الواضح أنّ تكرار اللازمة هنا يؤدّي دور التّأكيد في تعميق قيمة الغناء، وإبراز سلبيّة الذات التي تنقصها المبادرة ومباشرة الغناء بنفسها؛ فـ "الفراشة لم تحترق لتضيئك"، والكناريّ لن يبادلك الغناء ما لم يكن لديك الاستعداد والرّغبة اللازمتان، كما سبق تأكيد كلّ ذلك. أمّا الموضع الثالث والأخير لهذه اللازمة في القصيدة فيتشكّل كالآتي:

[إذا لم يغنِّ الكناريُّ
يا صاحبي،
لا تلمْ غيرَ نفسك.
إن لم يغنِّ الكناريُّ
يا صاحبي لَكَ
غنِّ له أنتَ... غنِّ له]

فالقصيدة تنتهي– كما يتبدّى من هذه اللازمة– بالدّعوة إلى الغناء: "غنِّ له". وطلبُ الغناء، على هذا النّحو من الصّراحة والوضوح، زيادةٌ طرأت على لازمة القصيدة في موضعها الأخير هذا؛ وكأنّ الشّاعر يتعمّد أن تكون الصّوتَ الأخير الذي تُقفل به القصيدة. والمُلاحَظ أنّه معَ ما تضمّنته القصيدة من معاني الفقد والخسارة ظلّت الدّعوة إلى الفرح والغناء ثيمةً متكرِّرةً في غير موضع من هذه المجموعة، وممّا يؤكِّد ذلك إشارتان دالّتان على الأقلّ: أولاهما: ما يرد في قصيدة "هنالك عرس" (درويش، 2009، 39-40) التي تغلِّب قيمة الحياة والفرح على قيمة الموت والحزن:

هنالك عُرْسٌ على بُعْدِ بيتين منّا/ فلا تُغْلِقُوا
الباب... لا تحجبوا نزوةَ/ الفَرَح الشّاذّ عنّا.
فإن ذبلتْ وردةٌ/ لا يحسُّ الربيعُ بواجبه في
البكاء

بل إنّ الرّبط يصبح أكثر دلالة حين ترد في القصيدة نفسها صورةُ العندليب والكناريّ وما يتبادلانه من صمت وغناء: **"وإنْ صمتَ العندليبُ المريضُ أعار الكناريَّ/ حصّته في الغناء"**. وثانيتهما أنّ هذه اللازمة، مدار الحديث الحالي، تقارب لازمةً أخرى وقفت عليها الدِّراسة فيما سبق، وهي اللازمة التي ترد في قصيدة "فرحًا بشيءٍ ما"، والتي تقول: "ما لم يُغَنَّ الآن، في هذا الصّباح، فلن يُغنّى"؛ فالتّشابه في اللازمتين واضح دلالةً وتركيبًا، ما يعني تمكُّن هذا المعنى وإلحاحه على ذهن الشّاعر، وكأنّه وجد فيه "تعويذة" نافعة "يقاوم" بها كلّ مظاهر الإحباط الماثلة أمامه على المستويين الذّاتيّ والجمعيّ.

الخاتمة

تناولت هذه الدِّراسة ظاهرة التّكرار في ديوان "كزهر اللّوز أو أبعد" لمحمود درويش؛ وذلك بعد أن تبيّن للباحث، بالاستقراء الوافي، أنّ هذه الظّاهرة تشكِّل بنيةً محوريّةً في أكثر قصائد هذا الدّيوان. وقد تنوّعت أنماط هذا التّكرار بين تكرار المفردة أو الكلمة الواحدة التي يطّردُ حضورُها لتشكِّلَ مركز الدّلالة وثقلها في القصيدة، والتّكرار التّركيبيّ الذي تبدّى في أشكال وصور متعدّدة جهدت الدِّراسة في كشفها وبيان دورها الوظيفيّ والجماليّ في البنية الشِّعريّة، وتكرار اللازمة التي تتكرّر في مواضعَ محدّدةٍ في النّصّ، بما تحدثه من قيم دلاليّة وإيقاعيّة مؤثِّرة. وخلص الباحث إلى القول إنّ محمود درويش قد استثمر التّكرار استثمارًا فاعلًا في ديوانه هذا، بل في شعره كلِّه، فبدا تقنيةً بالغةَ القيمة والحيويّة في إغناء نصّه دلاليًّا وإيقاعيًّا وجماليًّا.

قائمة المصادر والمراجع

ابن الأثير، ضياء الدين الجزري. (1939). المثل السّائر في أدب الكاتب والشّاعر، تحقيق: محمد محيي الدين عبدالحميد، مصر: مطبعة مصطفى البابي الحلبي.

البازعي، سعد. (2011). لغات الشِّعر: قصائد وقراءات، ط1، بيروت، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي.

بنيس، محمد. (2001). الشِّعر العربيّ الحديث: بنياته وإبدالاتها، ط2، ج1، المغرب: دار توبقال للنشر.

بيين، بيتر. (1985). كفافي، كازنتزاكس، ريتسوس، ترجمة: سعاد فركوح، عمّان: دار منارات للنشر.

التوحيديّ، أبو حيّان. (1943). الإمتاع والمؤانسة، صحّحه وضبطه وحقّقه: أحمد أمين وأحمد الزين، القاهرة: مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر.

درويش، محمود. (1990). ورد أقلّ، ط2، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

درويش، محمود. (1995). لماذا تركت الحصان وحيدًا، ط1، بيروت: رياض الريس للكتب والنشر.

درويش، محمود. (2009). كزهر اللّوز أو أبعد، ط3، بيروت: رياض الريس للكتب والنشر.

درويش، محمود. (2016). في انتظار البرابرة، ط1، رام الله، عمّان: مؤسسة محمود درويش، الأهليّة للنشر والتوزيع، دار الناشر.

رحاحلة، أحمد. (2016). تجلّيات الشّعريّة عند محمود درويش: دراسات أسلوبيّة في الديوان الأخير، عمّان: دار فضاءات للنشر والتوزيع.

زايد، علي عشري. (2002). عن بناء القصيدة العربيّة الحديثة، ط4، القاهرة: مكتبة ابن سينا للطباعة والنشر والتوزيع.

الزهراني، معجب. (2006). "كزهر اللوز أو أبعد3"، http://www.alriyadh.com/153516

السّعافين، إبراهيم. (2018). شعر محمود درويش: تحوّلات الرؤية تحوّلات اللغة، ط1، عمّان: دار الشّروق للنشر والتوزيع.

السعودي، محمد. (2014). "التوازي والقافية وأثرهما على المعنى في ديوان "كزهر اللوز أو أبعد"، مجلة العلوم الإنسانيّة، البحرين: جامعة البحرين، عدد24. ص324-340.

السيد، عزالدين علي. (1986). التكرير بين المثير والتّأثير، ط2، بيروت: عالم الكتب.

شبانه، ناصر. (2009). "مفاتيح البنية في لماذا تركت الحصان وحيدًا"، في: الرؤى المكبّلة: دراسات نقديّة في الشِّعر، ط1، عمان: دار فضاءات للنشر والتوزيع.

الصكر، حاتم. (1994). كتابة الذات: دراسات في وقائعيّة الشّعر، ط1، عمّان: دار الشروق للنشر والتوزيع.

الصكر، حاتم. (2009). في غيبوبة الذكرى: دراسات في قصيدة الحداثة، ط1، دبي: دار الصدى للصحافة والنشر والتوزيع.

الطراونة، عماد عبده. (2016). حكاية محمود درويش في أرض الكلام، ط1، بيروت: دار الانتشار.

عاشور، فهد ناصر. (2004). التّكرار في شعر محمود درويش، ط1، بيروت: المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر.

عبد المطلب، محمد. (1994). البلاغة والأسلوبيّة، ط1، بيروت، القاهرة: مكتبة لبنان ناشرون والشركة المصريّة العالميّة للنشر.
عبدالمطلب، محمد. (1995). بناء الأسلوب في شعر الحداثة: التكوين البلاغيّ، ط2، القاهرة: دار المعارف.
عصفور، جابر. (2016). رؤيا حكيم محزون: قراءات في شعر صلاح عبد الصّبور، ط1، دبي: دار الصّدى للصحافة والنشر والتوزيع.
العلاق، علي جعفر. (2017). "محمود درويش: بنية النّصّ وفتنة المجاز"، في: من نصّ الأسطورة إلى أسطورة النصّ، ط2، عمّان: دار فضاءات للنشر والتوزيع.
عيساوي، أحمد، والحسين عطياالله. (2019). جماليات التوازي في ديوان "كزهر اللوز أو أبعد" لمحمود درويش، رسالة ماجستير مخطوطة، الجزائر: جامعة الشهيد حمه لخضر–الوادي.
الغذّامي، عبدالله. (2011). اليد واللسان، القراءة والأميّة، ورأسماليّة الثقافة، الرياض: المجلة العربية.
القرطاجني، حازم. (1986). منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، ط3، بيروت: دار الغرب الإسلامي.
القيرواني، الحسن بن رشيق. (1981). العمدة في محاسن الشِّعر وآدابه ونقده، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، ط5، بيروت: دار الجيل.
كافافيس، كوستانتين. (2002). قصائد من كافافيس، ترجمة: نعيم عطية، ط1، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة.
المجالي، طارق. (2014). "جماليّات لغة الشّعر الجديدة في ديوان "كزهر اللوز أو أبعد" لمحمود درويش"، مجلة العلوم الإنسانيّة، البحرين: جامعة البحرين، عدد24. ص300–322.
الملائكة، نازك. (2002). "قضايا الشِّعر المعاصر" في: الأعمال النثريّة الكاملة، ج1، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة.
وازن، عبده. (2009). "محمود درويش في حوار شامل حول الشِّعر والحداثة وقصيدة النثر..."، حوار نشر في جريدة "الحياة" اللندنية 2005/12/14 في: محمود درويش: سنكون يومًا ما نريد، تحرير: مهند عبد الحميد، رام الله: وزارة الثقافة الفلسطينيّة. ص83–124.

References

Aashour, F. (2004). Repetition in the Poetry of Mahmoud Darwish. 1st ed. Beirut: Arab Institute for Researh & Publishing.

Abdel-Mutaleb, M. (1994). Rhetoric and Stylistic. 1st ed. Beirut, Cairo: Lebanon Library Publishers, The Egyptian International Publishing Company.

Abdel-Mutaleb, M. (1995). Construction of Style in Modernist Poetry: Rhetorical Composition. 2nd ed. Cairo: Dār al-Maʻārif.

Al-Allaq, A. (2017)."Mahmoud Darwish: Text Structure And Temptation of Metaphor". From Text of the Legend to Legend of the Text. 2nd ed. Amman: Fadaat For Publishing and Distribution.

Al-Bazei, S. (2011). Languages of Poetry: Poems and Readings. 1st ed. Beirut: al-Markiz al-Thaqāfī al ʻArabī.

Al-Ghadhāmī, A .(2011). Hand and Tongue, Reading, Illiteracy, and Culture Capitalism. Alriyadh: The Arab Journal.

Al-Malaika. N. (2002). "Contemporary Poetry Issues", Complete Prose Work, Vol.1. Cairo: Supreme Council of Culture.

Al-Majali, T.(2014).The New Language Beauty in Mahmoud Darwish's Collection of Poetry "Like the Almond Flowers or Farther, Journal of Human Sciences. Bahrain: Bahrain University. No. 24: 300-322.

Al-Qarṭājannī, H. (1986). Minhāj al-Bulaghā’ wa Sirāj al-Udabā’. ed. Muḥammad al- Ḥabīb Ibn al-Khawja, 3rd ed. Beirut: Dār al-Gharb al-Islāmī.

Al-Qayrawānī, Ibn Rashīq. (1981). al-ʻUmda fī Maḥāsin al-Shiʻr wa ’ādābih wa Naqdih, ed. Muḥammad ʻAb al-ḥamīd, 5th ed. Beirut: Dār al-Jīl.

Al-Saafin, I. (2018). The Poetry of Mahmoud Darwish: The Transformation of Vision and Language.1st ed. Amman: Dar Al-Shorouk For Publishing.

Al-Sagr, H. (1994). Self-Writing: Studies in Factual Poetry. 1st ed. Amman: Dar Al-Shorouk For Publishing.

Al-Sagr, H. (2009). In the Zombie Anniversary: Studies in the Poem of Modernity. 1st ed. Dubai: Dar Al-Sada, for Press, Publication and Advertising.

Al-Said, A. (1986). Repetition between the Stimulus and the Effect. 2nd ed. Beirut: ʻAlam Al-Kutub.

Al-Sauodi, M. (2014). "The Parallelism and Rhyme and their Impact on meaning in Mahmoud Darwish's Collection of Poems "kazahri il-lawzi aw ab'aad".Journal of Human Sciences. Bahrain: Bahrain University. No. 24: 324-340.

Al-Tarawnah, E. (2016). The Story of Mahmoud Darwish in the Land of Speech. 1st ed. Beirut: Dar Al-Intishar.

Al-Tawhidi, A. (1943). Al-Imtāʿ wa al-Mu'ānasa. ed. Ahamd Amin and Ahamd Al-Zain. Cairo: Maṭba'at Lajnat Al-Ta'lif wl-Nashr.

Asfour, J. (2016). A Wise, Sad Vision: Readings in the Poetry of Salah Abdel-Sabour. 1st ed. Dubai: Dar Al-Sada, for Press, Publication and Advertising.

Al-Zahrani, M.(2006). Like Almond Flowers3, (http://www.alriyadh.com/153516).

Bannis, M. (2001). Modern Arabic Poetry, 2nd ed. Morocco: Dar Toubkal for Publishing.

Bien, P. (1985). Kafafi, Kazntzaks, Ritsous. Trans. Suad Farkouh. Amman: Dar Manarat for Publishing.

Darwish, M. (1990). Fewer Roses. 2nd ed. Beirut: Arab Institute for Researh & Publishing.

Darwish, M. (1995). Why Did You Leave the Horse Alone. 1st ed. Beirut: Riad El-Rayyes Books.

Darwish, M. (2005). Like Almond Flowers. 3rd ed. Beirut: Riad El-Rayyes Books.

Darwish, M. (2016). Waiting for the Barbarians. 1st ed. Ramallah, Amman: Mahmoud Darwish Foundation, Dar Al-Nasher.

Ibn al-Athīr, ḍiyā' al-Dīn .(1939). Al-Mathal al-Sā'ir fī Adab al-Kātib wa al-Shā'ir. ed. Muḥammad Muḥyī al-Dīn Abd al-Ḥamīd, Egypt: Maṭba'at Muṣṭafā al-Bābī al-Ḥalabī.

Issawi, A & Otaillah, A. (2019). Aesthetics of Parallelism in Mahmoud Darwish's Collection of Poetry "Like Almond Flowers". Manuscript Master Thesis. Algeria: University of Echahid Hamma Lakhdar, El Oued.

Rahahleh, A. (2016). The manifestations of Poetic at Mahmoud Darwish: Stylistic studies in the last Divan. Amman: Fadaat For Publishing and Distribution.

Saadi Yousif site: www.saadiyousif.com

Shabanh, N. (2009). 'Keys to the Strucure of Mahmoud Darwih's 'why have you Left the Horse Alone'. Al-Ru'ua Al-Mukabbala. 1st ed. Amman: Fadaat For Publishing and Distribution.

Wazin, A. (2009). "Mahmoud Darwish in a comprehensive dialogue…" We will one day be what we want. ed. Muhnnad Abalhamid. Ramallah: Palestinian Ministry of Culture.

Zayed. A. (2002). About Structure of Modern Arabic Poem. 4th ed. Cairo: Maktabat Ibn Syna for Publishing.

Reiteration in Mahmoud Darwish's Poetry Collection "Akin to Almond Flowers or Yonder"

Mufleh Hweitat*

ABSTRACT

Reiteration is a salient feature in Mahmoud Darwish's poetry, which takes several aesthetic and rhetorical shapes and perspectives. While reiteration is a weighty component in almost all Darwish's poetry, the study traces and critically responds to his collection entitled Akin to Almond Flowers or Yonder, since reiterative technique makes avisible informative and multifaceted textual structure in this collection, in particular. In this regard, the study explores ehree aspects of reiteration in the selected collection including lexical, verbal, and structural. The study concludes that reiteration is a vital literary technique for Darwish's poetry both as a thematic concern and as an aesthetic value.

Keywords: Reiteration; Mahmoud Darwish; Akin to Almond Flowers or Yonder; Contemporary Arabic Poetry.

* The University of Jordan. Received on 3/2/2020 and Accepted for Publication on 3/9/2020.